إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول٢٠١٢م

دلالة المكان فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال

مريم اكبرى موسى آبادى*

محمد خاقانى اصفهانى**

الملخص

يكتسب المكان فى الرواية أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذى تجرى فيه الحوادث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول فى بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوى كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات. ثمّة افتراق كبير بين المكان فى الواقع والمكان فى الرواية؛ إن المكان فى الرواية ليس هو المكان فى الواقع الخارجى ولو سمّاه الروائى باسم له مسمّى فى الخارج. إن المكان الروائى لفظى متخيل تصنعه اللغة حتى يقوم فى خيال المتلقى. المكان عندما يدخل فى عالم الرواية يصبح دالا يدلّ على مدلول ايدئولوجى أو سايكولوجى نستطيع أن نستفيد من دراسته فى تحليل الرواية. ثم إن المكان يشمل ما فيه من الأشياء والألوان والأصوات والروائح وهذه الأجزاء تدلّ على أحاسيس الشخصية وأفكارها.

أصبح المكان فى هذه الرواية ذات دلالة إيدئولوجية فكرية، فالمكان امتداد لهوية الإنسان وانتمائه.

الكلمات الدليلية: الأدب القصصى، الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، المكان الروائى.

---

*. طالبة مرحلة الدكتوراه بجامعة إصفهان، إيران. Maryam_akbarim@yahoo.com

**. أستاذ فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة إصفهان، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدى

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٢/١٧هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٥/١٩هـ. ش

المقدمة

إن المكان ظاهرة لاحدّ لها، فكما تنطوی علی غرفة صغيرة، تتّسع حتی تشمل العالم بأسره؛ المكان بنية دالّة فی عالم الخارج، وعندما يدخل النص السردی يغدو علامة سيميولوجية "وهو يشكّل داخل الرواية، لوناً إيقاعياً متناغماً مع سائر الألوان الإيقاعية المترتّبة علي الشخصيات والأحداث". (زيتون، لاتا: ٦٦) يمثّل المكان عنصرا له دلالات سايكولوجية ظاهراتية تؤثّر فی دلالة الرواية، فعلی سبيل المثال: الصحراء فضاء واسع مترامی الأطراف، وكل شیء فی الصحراء عبارة عن امتدادات متصلة، ولذلک يمتلک الصحراوی ذهنية غير مركّبة تنظر إلی الكلی من دون حواجز، فيميل دائما إلی الحرية والانفلات. (الآلوسی، لاتا: ٢)

الصورة المكانية فی الرواية ـ أی تجسيد المكان ـ ليست تشكيلاً للأشكال والألوان فحسب ولكن هی تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات الخ... . (قاسم، ٢٠٠٤م: ١١١)

فی هذه المقالة ندرس فی البداية حياة الطيب صالح بالإجمال ثم نتطرق إلی الأمكنة التی وصفت فی هذه الرواية حتی نتعرّف علی دلالة المكان الروائی.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نبذة عن حياة الطيب صالح

الطيب صالح أو عبقری الرواية العربية ـ كما جرت العادة عند بعض النقاد علی تسميته ـ أديب من السودان، اسمه الكامل الطيب محمد صالح أحمد. ولد عام ١٩٢٩م ـ ١٣٤٨ق فی إقليم مروی شمالی السودان بقرية الدبة؛ وتوفی فی إحدی مستشفيات العاصمة البريطانية لندن التی أقام فيها فی ليلة الأربعاء ١٨ شباط/فبراير ٢٠٠٩ الموافق ٢٣ صفر ١٤٣٠ق. عاش مطلع حياته وطفولته فی ذلک الإقليم، وفی شبابه انتقل إلی الخرطوم لإكمال دراسته، فحصل من جامعتها علی درجة البكالوريوس فی العلوم. سافر إلی إنجلترا حيث واصل دراسته، وغيّر تخصصه إلی دراسة الشؤون الدولية السياسية. بدأت علاقة الطيب صالح مع الكتابة فی وقت مبكر، عكس ما هو رائج، إذ كتب أول قصة قصيرة عام ١٩٥٣، بعنوان "نخلة علی الجدول"، ستنشر لاحقاً ضمن المجموعة القصصية "دومة ود حامد". كتب العديد من الروايات التی ترجمت

إلى أكثر من ثلاثين لغة، وهى: "موسم الهجرة إلى الشمال" و"عرس الزين" و"مريود" و"ضو البيت" و"دومة ود حامد" و"منسى إنسان نادر على طريقه". تعتبر روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" واحدة من أفضل مائة رواية فى العالم، وقد حصلت على العديد من الجوائز، وقد نشرت لأول مرة فى أواخر الستينات من القرن العشرين فى بيروت، وتم تتويجه كـ"عبقرى الرواية العربية".

المكان فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال

من الأمكنة الهامة التى وصفها الكاتب فى الرواية وأثّرت دلالتها فى دلالة الرواية هى غرفة الشخصية الرئيسة، مصطفى سعيد، ودار الجد، فندرس هذه الأمكنة.

غرفة نوم مصطفى سعيد فى لندن

كثيرا ما يلجأ الطيب صالح إلى تلوين أمكنته بالذكرى الماضية، وبما يأتى به من الأشياء والصور والروائح يحيى المكان القديم/الذكرى، فيبعث الحياة الجميلة بمظاهرها العتيقة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنّ لغرفة نوم مصطفى سعيد وصفين فى الرواية نأتى بهما:

«غرفة نومى مقبرة تطل على حديقة، ستائرها وردية منتقاة بعناية، وسجاد سندسى دافئ، والسرير رحب مخداته من ريش النعام. وأضواء كهربائية صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفسجية، موضوعة فى زوايا معينة. وعلى الجدران مرايا كبيرة ... تعبق فى الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفى الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيماوية، ودهون، ومساحيق، وحبوب. غرفة نومى كانت مثل غرفة عمليات فى مستشفى. ثمة بركة ساكنة فى أعماق كل امرأة. كنت أعرف كيف أحركها.» (صالح، لاتا: ٣٤)

«وفى لندن أدخلتها بيتى، وكر الأكاذيب الفادحة، التى بنيتها عن عمد، أكذوبة أكذوبة. الصندل، والند، وريش النعام، وتماثيل العاج، والأبنوس، والصور، والرسوم لغابات النخل على شطآن النيل، وقوارب على صفحة الماء أشرعتها كأجنحة الحمام، وشموس تغرب على جبال البحر الأحمر، وقوافل من الجمال تخب السير على كثبان الرمل على حدود اليمن، أشجار التبلدى فى كردفان، وفتيات عاريات من قبائل الزاندى والنوير

والشلك، حقول الموز والبن فى خط الإستواء، والمعابد القديمة فى منطقة النوبة، الكتب العربية المزخرفة لأغلفة مكتوبة بالخط الكوفى المنمق، السجاجيد العجمية والستائر الوردية، والمرايا الكبيرة على الجدران، والأضواء الملونة فى الأركان.» (المصدر نفسه: ١٤٧)

مثل هذه الأمكنة تنتسب إلى ما يسمّى بالأمكنة الحنينية التى تذكرنا بالماضى والحنين إليه. (النابلسى، ١٩٩٤م: ٦٩) فهذه الصور والأشياء والروائح يذكّر مصطفى سعيد وعشيقاته بالمناخات الإستوائية والآفاق الأرجوانية، ففيهن كان التعلّق بمثل هذه المناخات: «كانت عكسى تحنّ إلى مناخات إستوائية، وشموس قاسية، وآفاق أرجوانية. كنت فى عينيها رمزاً لكل هذا الحنين وأنا جنوب يحنّ إلى الشمال والصقيع.» (صالح، لاتا: ٣٤)

قد زيّن الكاتب المكان برسوم وتماثيل لأنه يحاول أن يوسّع من دائرة جماليات المكان، وهذا التوسيع قد خرج من الكل/الغرفة إلى الجزء/التماثيل والرسوم وغرضه فى ذلك التنويع الجمالى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن هذا المكان لم يصوره الكاتب تصويراً ضوئياً خالصاً، دون أن يضفى عليه من تجربته الذاتية الفنية شيئاً، بل للمكان وللأشياء الموجودة فيه وظيفة فنية.

إن الحواس الثلاث الشمّ، واللمس، والبصر من المكوّنات الرئيسية لهذا المكان.

اللمس: "وسجاد سندسى دافئ والسرير رحب مخداته من ريش النعام"

البصر: "وأضواء كهربائية صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفسجية، موضوعة فى زوايا معينة" وكل الرسوم والتماثيل تلاحظ بحاسة البصر

الشمّ: "تعبق فى الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفى الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيماوية، ودهون، ومساحيق، وحبوب"

هذه الجماليات المكانية تتلاشى عندما تحضر جماليات المرأة، «غرفة نومى كانت مثل غرفة عمليات فى مستشفى. ثمة بركة ساكنة فى أعماق كل امرأة. كنت أعرف كيف أحركها.» ولا ننسى أن جماليات المكان ليست فى ذات المكان ولكن بما يؤديه من أغراض. هذه الغرفة أصبحت فخّاً تقع فيه الفريسة بما وضع فيه من المُغريات وهذه

المغريات تنبعث من حبّ النســاء الأوروبيات للشرق بكل ألوانه الحارة. «رأتنى فرأت شــفقاً داكناً كفجر كاذب. كانت عكســى تحنّ إلى مناخات إســتوائية، وشموس قاسية، وآفــاق أرجوانيــة. كنت فى عينيها رمزاً لكل هذا الحنين وأنا جنوب يحنّ إلى الشــمال والصقيع.»

تقول آن همند لمصطفى سعيد: «تقول لى أنها ترى فى عينى لمح السراب فى الصحارى الحارة، وتســمع فى صوتى صرخات الوحوش الكاسرة فى الغابات، وأقول لها إننى أرى فى زرقة عينيها بحور الشــمال البعيدة التى ليس لها ســواحل.» (صالح، لاتا: ١٤٧) إن الحرارة فى لون عين مصطفى ـ وهذا رمز للشــرق ـ تجذب البرودة والزرقة فى عين آن همند ـ وهذا رمز للغرب ـ فاصطدام طرفى هذه الثنائية الشــرق/الغرب تمثل فى المكان/ غرفة النوم المحلّى بالتماثيل والرسوم التى لها وظيفة فنية فهى تخدم معمارية الرواية. إن العناصر المكونة لهذه الرسوم هى الضوء واللون والحرارة وكلها رمز للشرق.

هذا التقاطب بين الشــرق والغــرب بالألوان أو بالبرودة والحرارة سنشــاهده مرة أخــرى فى وصف غرفة مصطفى ســعيد فى القرية، وفى الروايــة ايضا نجده عندما يروح الراوى إلى الخرطوم بالســيارة، يصف الطريق المفعم بالحرارة وأشــعة الشــمس، يخبَر المسافرون بأن امرأة قتلت زوجها، فالراوى يعتقد بأن الشمس هى العدو القاتل؛ ومرة أخرى عندما يروى مصطفى سعيد قتله لجين مورس يصف برودة الجو كأن البرودة هى القاتلــة. ولايخلو من الفائدة الإشــارة إلى أن هاتين النقتطــين تذكّرنا برواية "الغريب" لـ"آلبر كامو"، يقتل فيها البطل إنسانا، وعندما يحاكَم فى المحكمة يقول دائما إن الجو فى شاطئ البحر كان حارّا.

كما أسلفنا المرأة لها حضور فاعل فى المكان، وهذا يشاهد حتى فى الرسوم: «فتيات عاريات من قبائل الزاندى والنوير والشــلك.» فالطبيعة ـ التى تمثّلها الرسوم ـ والمرأة همــا العنصران الرئيســان لبناء المــكان. ثم إن المرأة أو الشــخصية ـ بتعبير أعم ـ لها تأثير فى تشــكيل هــذا المكان. فآن همند ـ عشــيقة مصطفى ســعيد ـ كانت متعبة من الحضــارة الغربية، وكانت مترددة فى اعتناق البوذية والاســلام؛ فهــذه الغرفة زيّنت بما تغريها. هذه الغرفة أو الملهى الشــرقى «كانت معبدا عربى الديكور، إفريقى الطقوس.»

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

(طرابيشي، ١٩٩٧م: ١٥٧) فمصطفى سعيد كان فنانا في خلق الأجواء والديكورات للمتعبات الهاربات من حضارة الحديد. يقول محيى الدين صبحى إنّ «بيت المرء معبّر عن شخصيته وذوقه وائتمانه وثقافته. وهو مسرح حياته الداخلية وانعكاس لصورته عن نفسه. فلا عجب إن كان بيت مصطفى سعيد ـ في نظره ـ شريكاً له في جرائمه.» (صبحي وآخرون، ١٩٨١م: ٥٤)

غرفة مصطفى سعيد في القرية

يقول ياسين النصير، المنتقد العراقي، إن الغرفة دالّ، وما تحتويه من أسرار الماضي وشخصية الحاضر مدلول. (النصير، ٢٠١٠م: ٧٢) غرفة مصطفى سعيد في القرية كحفرة عميقة تتجمع فيها كل أسراره. هذه الغرفة ليست مكانا للنوم أو الراحة بل مكان لحفظ الأسرار، لحفظ الإرث الثمين، الكتب، الآثار القديمة، اللوحات الزيتية، الأشياء الثمينة. في مثل هذه الغرف التي توجد في أكثر البيوت تتوزع الظلمة باستمرار، لاتصلها يد الأطفال أو النسوة. أهمية مثل هذه الغرف تكمن في شفاءها آلام الإنسان. «في الغرف ـ السرداب ـ لا يتشكل فعل جديد، ولا يبتدئ منطلق جديد، بل إن ما يحدث هو إعادة الشباب لفعل استهلك، ولعمل أصابه خلل، ولهذا فهو ملجأ للإنسان القلق، للإنسان الوجل؛ وعندما تطأ قدماه أرضه، ويستقر جالسا فيه، يمزج مخاوفه مع ما تختزن من مخاوف الأولين وأسرارهم، عندئذ سيخرج متطهرا من الخوف والخلل والاضطراب؛ لقد شفي تماما، وها هو يعود إلى الحياة ثانية معافا.» (المصدر نفسه: ١٠٤)

مثل هذه الغرفة المنزوية في البيت يمكن أن نقارنها بالسرداب الذي يصبح ميدانا لانثيال اللاوعي في الشخصية؛ «لكن حقيقة السرداب الفنية لا تكمن إلا في استنساخ شكله في غرف أخرى موجودة على الأرض، ولذلك يصبح السرداب مفهوما وتشكيلا لطابع خاص اختاره القاص دون غيره ليوظف من خلاله أحداثا لأفكار، وشخصيات لموضوعات، فهو الذات الشعبية الدفينة في الأعماق، هو الصندوق المقفل، الموشوم بالعذاب والسحر والجن، هو القلعة الكائنة في أعماق الأرض وهو المأمن والخلاص من عتبات الزمن، على جدرانه كتب الإنسان البدائي تاريخه، فكانت الكهوف الماضية منه،

وعلى جدرانه يكتب اليوم الإنسان الشعبى مخاوفه وآماله، فكانت الغرف تاريخا لتاريخ وقناة زمنية طويلة لا حد لنهايتها. والكائن القابع فى أعماقها لا بد له من الخروج من السرداب، كلما أحس أن خللا ما قد حدث فى العالم الخارجى.» (النصير، ٢٠١٠م: ١٠٢)

أصبحت هذه الغرفة كهفا فى لاوعى مصطفى سعيد، يسجّل على جدرانه تاريخ حياته لئلّا تطمسه الأيام، وفى مستوى أكبر أصبحت الغرفة كهفا يسجّل فيه الشرقى المصاب بالصراع بين الحضارتين الشرقية والغربية تاريخَه المفعم بالآلام والمخاوف على جدرانه.

هذه الغرفة بتواجد اللوحات الزيتية والصور الفتوغرافية لعشيقات مصطفى سعيد يجب ألّا تفتحها زوجته "حسنة"، فأصبحت مقفلة منزوية.

لقد تدرّج الكاتب فى التعرف على المكان كما تتدرج الكاميرا السينمائية بلقطاتها. فأول ما تعرفنا عليه عمومية الأشياء الكبيرة، ثم بعد فترة زمنية تنتقل بنا إلى تفاصيل واضحة ظاهرة أكثر دقة فى تلك الأشياء وبعد أن يمضى وقت آخر تروح الكاميرا متغلغلة فى روح الأشياء، فتكشف لنا عن معناها وطريقة توزيعها ونوعية الأفكار الكامنة بها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن هذا المكان ينتسب إلى الأمكنة التى تسمّى بالأمكنة المطلقة؛ والمكان المطلق هو المكان الذى «يحتوى نفسه، ويحتوى المرأة، ويحتوى مكاناً آخر كلوحة، أو تمثال، أو قناع، أو طبق من القش، أو جونة من القش موضوعة فى زاوية من زوايا الحجرة. والأهم من ذلك أن هذا المكان يكون خالياً من الكلام والعمل، مثله مثل الموسيقا المطلقة Absolue. فلا كلام، ولا فعل فى هذا المقطع الجمالى، ولا حركة؛ وإنما هناك عدسة كاميرا تلتقط، وريشة ترسم، بصمت تامّ.» (النابلسى، ١٩٩٤م: ١٧٠)

كما بإمكاننا أن نطلق على هذا المكان المكان المركّب الذى يحوى نفسه ويحوى مكاناً آخر، غالبا ما يكون لوحة أو عدة لوحات فى المكان، تحتل مساحة نصية فى النص، أكبر من المساحة التى يحتلّها وصف المكان نفسه. (المصدر نفسه: ١٦٤)

يفصل القوس الحجرة نصفين، وشكل القوس شكل معمارى جمالى عربى قديم

معروف. (المصدر نفسه: ١٧١) فهذا الشكل يحرك الذاكرة لتكون شهوداً على المكان، كما يقول غالب هلسا: «يوجد المكان عندما نكون شهوداً عليه؛ إذا ابتعد أو أدار ظهره، اختفى المكان. والذاكرة هى التى تحافظ على المكان؛ افتقاد الذاكرة، يعنى افتقاد الهوية وبالتالى الانتماء.» (المصدر نفسه: ١٦١)

إن الطيب صالح استفاد من اللونين الأصفر والأحمر فى وصف عمودى القوس، اللون الأحمر من ألوان السلم الذهبى فى الرسم، وهذا السلم اللونى خاص بالمدرسة الرومنتيكية فى الرسم التى تزعمها "ديلاكروا" واللون الأصفر من ألوان السلم الفضى واستعمال هذين اللونين إضافة إلى شكل القوس يدلّ على معرفة الكاتب بالجماليات المكانية. (المصدر نفسه: ١٣٠و١٧٠)

من العناصر المكونة لهذا المكان اللون، والضوء بالكبريت أو الفانوس، والرائحة، والذكرى، والشكل. أضاء ضوء الفانوس هذه الغرفة المظلمة؛ فجدلية الضوء والظلمة المسيطرة فى الغرفة أحدثت جماليات هذا المقطع.

«رائحة الطوب والخشب والند الحريق والصندل .. والكتب. يا الهى. الحيطان الأربعة من الأرض حتى السقف. رفوف، رفوف، كتب كتب كتب. أشعلت سيجارة وملأت رئتى بالرائحة الغريبة. يا له من مغفل. هل هذا فعل إنسان أراد أن يبدأ صفحة جديدة؟ سأفوضها على رأسه. سأحرقها. وأشعلت النار فى البساط الناعم تحت قدمى ولبثت أراقبها وهى تلتهم ملكاً فارسياً على جواد يسدد رمحه نحو غزال يعدو مبتعداً. ورفعت المصباح فإذا أرضية الغرفة كلها مغطاة بأبسطة فارسية. ورأيت أن الحائط المقابل للباب ينتهى بفراغ. ذهبت إليه والمصباح فى يدى فإذا هو .. يا للحماقة، مدفأة. تصوروا، مدفأة انكليزية بكامل هيئتها وعدتها، فوقها مظلة من النحاس وأمامها مربع مبلط بالرخام الأخضر ورف المدفأة من رخام أزرق، وعلى جانبى المدفأة كرسيان فكتوريان مكسوان بقماش من الحرير المشجر بينهما منضدة مستديرة عليها كتب ودفاتر. ورأيت وجه المرأة التى ابتسمت لى قبل لحظات. لوحة زيتية كبيرة فى إطار مذهب على رف المدفأة والتوقيع فى الركن الأيمن (م. سعيد).» (صالح، لاتا: ١٣٧)

إن الطيب صالح استعمل فى رسم هذا المكان حاستين أساسيتين هما: حاسة البصر

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحاسة الشمّ، فالأولى ضرورية لكل روائى رسام، وأما حاسة الشمّ هنا أداة من أدوات الذكرى والذاكرة، فهى تشير إلى زمن الماضى.

هذه الغرفة قامت بوظيفة سردية فأصبحت تحيى فى ذاكرة الراوى ما حدث فى لندن لمصطفى سعيد وعشيقاته. فالمكان هنا يجسّد الزمن الماضى وما حدث فيه، فلم يعد مظهرا تزويقياً بل أصبح جزءاً أساسياً من هندسة الرواية ومعماريتها، بمعنى أن جمالياته تتفق وتتناسق مع جماليات الرواية الكلية. المكان هنا ليس مجالاً لاستعراض قدرات الروائى فى الوصف أو فى الرسم ولكنه قام بأداء خدمة فنية للرواية فأصبح بطلاً.

النقطة الهامة هنا أن المكان لا يقدم أى بعد جمالى يُذكر. فالإنسان من خلال حركته فى المكان يقوم برسم جماليات هذا المكان، والمكان بدون الإنسان عبارة عن قطعة من الجماد، لا حياة و لا روح فيها. «كذلك فإن الإنسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه، يأخذ من الطبيعة وطقوسها وفصولها ما يساعد مشاعره وعواطفه ومزاجه على رسم المكان، فإذا به كالفنان الذى يختار من الألوان ما يساعده على تنفيذ لوحته الفنية، ويساعده على أن ينقل ما يريد أن يقوله.» (النابلسى، ١٩٩٤م: ٩٦) إن هذه الغرفة كانت معزولة مقفلة لا يسمح أحد بالدخول فيها فالباب الحديدى يمكن أن يرمز إلى كون الغرفة غير قابلة للدخول وفى معنى أوسع يرمز إلى القوقعة الصلبة التى أخفى مصطفى سعيد فيها أسراره فشخصيته العميقة كانت غير مكشوفة للآخرين. من يدرى ربما أنه نفسه لم يكشف كثيرا من القواقع فى ضميره. أما هذه الغرفة المهجورة فتحها الراوى؛ فالمكان أصبح موجوداً مرئيّاً بتواجد الانسان فيه، يسمع، ويرى، ويشمّ، ويتذكّر. كل شيء يذكّره بقصة من قصص حياة مصطفى سعيد فى لندن؛ اللوحات الزيتية، رائحة الند والبخور، والوسائد؛ فأصبح المكان الذى تتواجد فيه الشخصية طريقا لاستذكار أماكن أخرى من خلال تداعيات البطل الفكرية. إن المكان أدّى إلى الاسترجاع والاستذكار من ناحية ومن ناحية أخرى أثّرت حالة الشخصية على المكان. فالراوى أصيب بظروف غير اعتيادية بسبب حادث قتلة حسنة بنت محمود لود الريس، والراوى كان محبّاً لها، فتعرّضت حالته للقلق والتوتر، فيحسّ بالضياع والوحدة فى الغرفة، يشمّ الروائح الغريبة فيسعى فى حبسها داخل الغرفة، فيغلق النوافذ بعد فتحها. يحسّ بأن مصطفى سعيد مختبئ

فى الغرفة فيرى صورة نفسه فى المرآة ويظن أنها مصطفى سعيد. يحرق البساط تحت قدميه بعد لحظات عندما يشتعل يرجع ويطفأه. كل شيء فى الغرفة يُرجعه إلى الأحداث الماضية. ما مضى له ولمصطفى سعيد حاضر فى ذهنه فمجرّد رؤية الصور الفتوغرافية أو الرسوم يذكّره بما حدث فى لندن لمصطفى سعيد، فأحاسيس الشخصية تنعكس على المكان.

أما الصوت فهل هو عنصر مكوّن لهذا المكان؟ إن هذا المكان يبدو ظاهريا خاليا من الصوت ولكنه فى الحقيقة مكان تُسمع فيه أصوات؛ صوت النار التى التهمت ملكا فارسيا منقوشاً على البساط الناعم تحت قدمى الراوى، ثم الأصوات التى تُبعث من الذكرى وترنّ فى أذن الراوى، على سبيل المثال عندما يرى الراوى صورة شيلا غرينود فيتذكر: «كانت تغنى لى أغانى مارى لويد ... كنت أقضى معها أمسيات الخميس فى غرفتها فى كامدن تاون، وأحيانا تقضى الليل معى فى شقّتى. كانت تلحس وجهى بلسانها وتقول لى: لسانک قرمزى بلون الغروب فى المناطق الإستوائية.» (صالح، لاتا: ۱٤۰و۱٤۱) كذلک سمع الراوى صوت ايزابيلا سيمور عندما كانت تقول لمصطفى سعيد: "أحبک". فذكريات مصطفى سعيد تنبعث منها أصوات يسمعها الراوى؛ فعناق الأيدى، والتصاق الجسدين، وغناء شيلا غرينود بالأغانى الأوروبية كلها أحدثت أصواتا فى أذن الراوى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى هذه اللوحة الفنية التى رسمها الطيب صالح تلعب الألوان دوراً هاماً كعنصر مكون للمكان. ان الغرفة تألّفت من نوافذ خضراء، القوس فى وسط الحجرة يسنده عمودان رخاميان لونهما أصفر ضارب إلى الحمرة، المدفأة الإنكليزية أمامها مربع مبلط بالرخام الأخضر ورف المدفأة من رخام أزرق، سقف الغرفة من خشب البلوط، والدواليب التى تنتهى عليها رفوف الكتب مدهونة بطلاء أبيض، وإلى اليمين كنبة ذات مسند واحد، مكسوة بمخمل أزرق. ان اللونين الأخضر والأزرق يعتبران من الألوان الباردة والأصفر والأحمر هما من الألوان الحارة أو الدافئة. (www.zajel.edu.ps)

أما البلوط واللون الأبيض من الألوان المحايدة. http://ebrahimi65.blogfa.com

كما نشاهد هذه الغرفة مركبة من الألوان الثلاثة الدافئة والمحايدة والباردة. الألوان الحارة مشتقة من ألوان الشمس والنار والدم، وهى ألوان تشعرنا بالدفء والحرارة

حين النظر إليها والألوان الباردة مشتقة من ألوان البحر والسماء والعشب، وهى ألوان تشعرنا بالبرودة حين النظر إليها.

الألوان الحارة زاهية صارخة تعبر عن الفرح والسرور والضياء والنور والسعادة والغنى. والألوان الباردة هادئة كآبية تعبر عن الحزن والكآبة والظل والظلام والبؤس والشقاء. فالنور والسرور هما المدلولان الهامان للألوان الحارة؛ والهدوء والحزن المدلولان الرئيسيان للألوان الباردة. www.bab.com

إن الألوان التى استعملت فى هذا المكان ترمز إلى التقاطب بين الشرق والغرب؛ فالأحمر استعمل للقوس، واللونان الأخضر والأزرق استعملا للمدفأة الانكليزية وللكنبة المكسوة بالمخمل الأزرق. هذه الدلالة الغربية التى نستنبطها من هذين اللونين ناتجة من سقف الغرفة المثلث الشكل وفقا لمعمارية البناءات الغربية. وفى وصف هذه الغرفة نقرأ: «غرفة من الطوب الأحمر، مستطيلة الشكل، ذات نوافذ خضراء؛ سقفها لم يكن مسطحا كالعادة ولكنه كان مثلثا كظهر الثور.» (صالح، لاتا: ١٥)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قضية الألوان لا تنتهى إلى هذا الحد بل نجد تقابل الألوان فى مواضع أخرى: «كانت تلحس وجهى بلسانها وتقول لى: لسانك قرمزى بلون الغروب فى المناطق الإستوائية.» (المصدر نفسه: ١٤١)

يروى مصطفى سعيد ما دار بينه وبين آن همند من حديث بقوله: «تقول لى إنها ترى فى عينى لمح السراب فى الصحارى الحارة، وتسمع فى صوتى صرخات الوحوش الكاسرة فى الغابات، وأقول لها: إننى أرى فى زرقة عينيها بحور الشمال البعيدة التى ليس لها سواحل.» (المصدر نفسه: ١٤٧) وعندما وقفت جين مورس أمامه قال:«نيران الجحيم كلها تأججت فى صدرى، كان لابد من إطفاء النار فى جبل الثلج المعترض طريقى.» (المصدر نفسه: ١٥٨)

وأما آن همند كانت «تحنّ إلى مناخات إستوائية، وشموس قاسية، وآفاق أرجوانية. كنت فى عينيها رمزاً لكل هذا الحنين وأنا جنوب يحنّ إلى الشمال والصقيع.» (المصدر نفسه: ٣٤)

يعتبر الأرجوانى لونا حارا، والصقيع المشتق من الماء لونا باردا. وإن التقاطب بين

الألــوان يرمز إلى التقاطب بين الشــرق والغرب. هذا التقاطــب والتضاد الموجود بين الألوان المؤلّفة لهذا المكان يســفر عن تضاد فى ضمير مصطفى ســعيد الذى انقسم إلى قطبين، قطب يميل إلى الشــرق وقطب يميل إلى الغرب. هذا التقاطب مضافا إلى تواجد هذه الأشياء الأجنبية فى قرية سودانية يدل على أزمة الهوية التى يعانيها مصطفى سعيد والمكان «يعكس حقيقة الشــخصية ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسّرها طبيعة المكان الذى يرتبط بها.» (قاسم، ٢٠٠٤م: ١١٩)

وليس خاليا من الفائدة أن نذكر أن الرؤية التجزيئية هى التى استعملها الكاتب هنا للتعرف على المكان وهذه الرؤية التى تسـّمى بالمنظر القريب (close shot) هى وقوف عين الــراوى وتحديقها فى بعض المفردات والتفاصيل الصغــرى و«يمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءاً من الديكور كثقب فى حائط نشــأ من طلقة رصاص أو يكون جزءاً من شىء.» (جندارى، ٢٠٠١م: ٢٦٨)

ثم أن الصورة المكانية هنا شــكلت جميع مظاهر المحسوســات من أصوات وروائح وألوان وأشــكال وظلال وملموســات. أما الأخير فهو مشــهود فى هذه الجملة: «وإلى اليمين كنبة ذات مسند واحد، مكسوة بمخمل أزرق، وسائد من .. لمستها بيدى، نعم من ريش النعام.» (صالح، لاتا: ١٣٩)

إن الوصف الذى قام به الكاتب عن الغرفة يمكن أن نشــاهده خلال شجرة الوصف عند ريكاردو:

دار الجد

نقرأ فى وصف الدار:

«هذه الدار الكبيرة ليســت من الحجر ولا الطوب الأحمر، ولكنها من الطين نفســه الــذى يزرع فيه القمــح، قائمة على أطراف الحقل تماماً، تكون امتدادا له. وهذا واضح من شــجيرات الطلح والســنط النامية فى فناء الدار والنباتات الــتى نمت فى الحيطان نفسها حيث تسرب إليها الماء من الأرض المزروعة. وهى دار فوضى قائمة دون نظام، اكتســبت هيئتها هذه على مدى أعوام طويلة: غرف كثيرة مختلفة الأحجام، بنيت بعضها

لصق بعض فى أوقات مختلفة، اما حسب الحاجة إليها أو لأن جدى توفر له شىء من المال، لم يجد وسيلة أخرى ينفقه فيها. غرف يؤدى بعضها إلى بعض، بعضها لها أبواب وطيئة لا بد أن تنحنى كى تدخلها وبعضها ليست لها أبواب اطلاقاً، بعضها لها نوافذ كثيرة، وبعضها ليست لها نوافذ. حيطانها ملساء مطلية بمادة هى خليط من الرمل الخشن والطين الأسود وزبالة البهائم، وكذلك السطوح، والأسقف من جذع النخيل وخشب السنط وجريد النخيل. دار متاهة، باردة فى الصيف، دافئة فى الشتاء. إذا نظرت إليها من الخارج، دون عطف، أحسست بها كياناً هشّاً لن يقوى على البقاء، ولكنها تغالب الزمن بشىء كالمعجزة. ودخلت من باب الحوش، ونظرت إلى اليسار واليمين فى الفناء الواسع. هنالك تمر نشر على بروش ليجفّ. وهنالك بصل وشطة. وهنالك أكياس قمح وفول وبعضها خيطت أفواهه وبعضها مفتوح. وفى ركن عنز تأكل شعيراً وترضع مولودا. هذه الدار مصيرها مرتبط بمصير الحقل، إذا اخضر الحقل اخضرت، وحين يجتاح القحط الحقول يجتاحها هى أيضا. وأشم تلك الرائحة التى يمتاز بها بيت جدى، خليط من روائح متناثرة، رائحة البصل والشطة والتمر والقمح والفول واللوبية والحلبة، أضف إليها رائحة البخور الذى يعبق دائما فى مجمر الفخار الكبير. رائحة تذكرنى بتقشف جدى فى العيش، وترفه فى لوازم صلاته.» (صالح، لاتا: ٧٥و٧٦)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دار الجد عند الطيب صالح وعاء للتاريخ يجمع فيه الموروث. إن البيت هنا ـ كما يقول رنه ولیک ـ امتداد لصاحبه.

تعتبر دار الجد المكان الرحمى وهذا المكان يشبه رحم الأم و«الذى يبعث على الدفء والحماية والطمأنينة فى أيام الطفولة، مثل بيت الطفولة والقرية ويظل عالقا فى الذاكرة طول العمر.» (النابلسى، ١٩٩٤م: ١٦)

إن هذا البيت ـ كما يقول باشلار ـ من البيوت التى سوف تتيح لنا استعادة ألفة الماضى من خلال أحلام يقظتنا. (باشلار، ١٩٨٤م: ٦٨) أكبر دلالة فنية تعبّر عنها هذه الدار هى الهوية والانتماء. فالطين، أساس تشكيل البناء، منحدر من الماء والتراب المادتان المأخوذتان من الطبيعة التى تبقى فيها فطرة الإنسان مطهرة لا تشوب بقذارة الحياة الصناعية التى دنّست روح البطل، مصطفى سعيد.

إن الــراوى يشــعر بالاطمئنان والألفة والثقة فى دار الجد الــتى اقتضت دهرا مليئاً بالأعاصير. هذه الدار التى تبدو هشّــا كيان عتيق انتصر على أعاصير الحياة. ما يقول باشــلار عن البيت القديم يصدق على هذه الدار فهــو يعتقد: «أن البيت القديم يتصلب بالتجارب، ويســتفيد من انتصاراته على الأعاصير. ولهذا، فإنه فى كل البحوث المتعلقة بالخيال، علينا أن نتخلى عن منطقة الحقائق الواقعية. بهذا نشعر بثقة واطمئنان أكثر حين نكون فى البيت القديم، الذى ولدنا فيه، من وجودنا فى بيوت شــوارع المدن التى نعيش فيها عابرين.» (المصدر نفسه: ٦٥)

ان هــذا البيــت متواضع، ويبدو كأنه يفتقد القدرة على المقاومة ولكننا ســوف نرى مــدى الصلابة التى يمتلكهــا. فهذا البيت أصبح وجوداً حقيقياً للإنســانية الخالصة التى تدافع عن نفســها. هذا البيت هو المقاومة الانســانية، هو عظمة الإنسان. «وتمهلت عند باب الغرفة وأنا اســتمرئ ذلک الإحســاس العذب الذى يسبق لحظة لقائى مع جدى كلما عدت من الســفر. إحســاس صاف بالعجب من أن ذلک الكيــان العتيق ما يزال موجوداً أصلاً على ظاهر الأرض. وحين أعانقه أستنشق رائحته الفريدة التى هى خليط من رائحة الضريح الكبير فى المقبرة ورائحة الطفل الرضيع.» (صالح، لاتا: ٧٧)

الجد، هذا الكيان العتيق يشــبّهه الراوى بشــجيرات السيال فى صحارى السودان، سميكــة اللحى، حادة الأشــواک، تقهر الموت لأنها لا تســرف فى الحياة.قد عاش رغم الطاعون وفســاد الحكام والمجاعات والحروب. «أسنانه جميعا فى فمه، عيناه صغيرتان باهتتان تحسب أنهما لا تريان ولكنه ينظر بهما فى حلكة الليل، جسمه الضئيل منكمش على ذاته، عظام وعروق وجلد وعضلات، وليســت فيه قطعة واحدة من الشــحم، يقفز فوق الحمار نشيطا، ويمشى فى غبش الفجر من بيته إلى الجامع.» (صالح، لاتا: ۷۸)

كما نلاحظ ان الجد وداره قد توحّدا، كلاهما عتيق وكلاهما قد انقضى حياة صعبة مليئة بالأحداث.

ان ما ذكر الراوى فى وصف دار جده انبعث من ذاكرة جرّبت الحياة المضادة للحياة القرويــة. الراوى قد هاجر إلى لندن فهناک يســتعيد دائما دار جــده فى خياله عندما يتصــور قريته الصغيرة: «كنت أطــوى ضلوعى على هذه القريــة الصغيرة، أراها بعين

خیالی أینما التفت. أحیاناً فی أشهر الصیف فی لندن، أثر هطلة مطر، کنت أشم رائحتها. فی لحظات خاطفة قبیل مغیب الشمس، کنت أراها.» (صالح، لاتا: ٥٣)

وما یلفت النظر أن الإنسان یحلم بما یبتعد عنه. «حین نعیش فی قصر نحلم بالکوخ وحین نسکن کوخاً نحلم بالقصر. وبتعبیر أدق، لکل منا لحظات یحلم فیها بالکوخ وأخری یحلم فیها بالقصر. نحب أن نهبط قریبا من الأرض، أرض الکوخ، کما نحب أن نسیطر علی الأفق بکامله من فوق قلعة فی اسبانیا.» (باشلار، ١٩٨٤م: ٧٩)

هناک نقطة رئیسیة وهی استعمال لفظة "دار" لوصف دار الجد. مع أن الکاتب استعمل لفظة "البیت" لبیت مصطفی سعید والبیوت الأخری. «فالدار هی الأصل. فبعد أن انتقل العربی من الخیمة فی الصحراء إلی البلدة أو المدینة، أطلق علی سکناه الجدید الدار. والدار هی مکان الإقامة فی اللیل والنهار. فالدار فی اللغة معناها محل الحرکة والتحول، من مکان إلی آخر، أو من حالة إلی أخری. من غرفة إلی غرفة، ومن الغرفة إلی الدیوان، ومن الدیوان إلی الرواق، ومن الرواق إلی الحوش. ومن هنا کان تعریف الدار فی مفهوم المعمار العربی، أنها المحل الذی لا یحوی غرفاً فقط، ولکنه یحوی ایضا رواقاً، ودیواناً، أو مجلساً، وحوشاً. کما أنها تعنی حرکة الإنسان ودورانه، فی هذا المکان.» (النابلسی، ١٩٩٤م: ١٣٧)

الدار فی ذاکرة الروائیین العرب وفی الموروث العربی أکبر حجما وقیمة اجتماعیة من البیت. کانت غالبا ما تطلق علی سکنی الشیوخ فلیس کل مکان للسکنی یسمی داراً فی العرف الاجتماعی. (المصدر نفسه: ١٣٨)

یمکن أن نلخص ما نستنتج فی وصف دار الجد فی نقاط عدة:

- ان الوصف الذی قام به الکاتب یوحی بالزمن. فالمحاصیل الزراعیة المبعثرة فی الحوش تدلّ علی موسم الصیف الذی تحصد فیه المحاصیل.

- ان البیت بکل ما فیه یفصح عن سذاجة ساکنیه وألفتهم للطبیعة؛ فالنباتات التی نمت فی الحیطان بسبب تسرب الماء إلیها لم یحاول أحدٌ إزالتها. فلا یوجد انفصال بین الطبیعة والإنسان هنا، بل الانسان امتداد للطبیعة. کل أجزاء البیت مصنوع من المادة الخام؛ السقف من جذع النخیل، الحیطان من الرمل والطین الأسود وزبالة البهائم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العلاقــة بين المكان والانســان هنا عميقــة وهذه العلاقة تعبّر عن هوية الإنســان التى تكتسب معناها بالمكان وعن انتماءه للمكان.

- ان حاســة البصر والشمّ واللمس من الحواس التى رسم بها الكاتب هذه الصورة الفنية.

الشمّ: "أشمّ تلك الرائحة التى يمتاز بها بيت جدى، خليط من روائح متناثرة، رائحة البصل والشطة والتمر والقمح والفول واللوبية والحلبة، أضف إليها رائحة البخور الذى يعبــق دائما فى مجمر الفخار الكبير. رائحة تذكرنى بتقشــف جدى فى العيش، وترفه فى لوازم صلاته". (صالح، لاتا: ٧٥و٧٦)

اللمس: "حيطانها ملســاء مطلية بمادة هى خليط من الرمل الخشن والطين الأسود وزبالة البهائم"

- وقــد اعتمد الكاتب على حاســة البصــر فى بناء جماليات هــذا المكان أكثر من الحاســتين الأخريين ومبعثه أن حاســة البصر من أكثر الحواس دقة فى الملاحظة وهى أساس بناء الجماليات. (النابلسى، ١٩٩٤م: ١٤٦)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحى والشارع

إن الأحياء والشــوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور تشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحاً لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن اقامتها أو عملها. (بحراوى، ١٩٩٠م: ٧٩)

نجد من حين إلى حين أوصافا للقرية وســاكنيها فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال والنص الذى يصف حىّ القرية مباشــرة يشــتمل على ثلاث صفحــات. يقول الراوى: «كان الليل قد بقى أقله حين قمت من عند مصطفى ســعيد، وخرجت وأنا أشعر بالتعب ـ ربما من طول الجلوس ـ ومع ذلك لم أكن أرغب فى النوم، فمضيت أتسكع فى شوارع البلد الضيقة المتعرجة، تلامس وجهى نسمات الليل الباردة التى تهب من الشمال محملة بالنــدى، محملة برائحة زهور الطلح وروث البهائــم، ورائحة الأرض التى رويت لتوها بعــد ظمأ أيــام، ورائحة قناديل الذرة فى منتصف نضجها، وعبير أشــجار الليمون، كان البلد كعادته صامتاً فى تلك الســاعة من الليل، الا من طقطقة مكنة الماء على الشاطئ

ونباح كلب من حين لآخر، وصياح ديک منفرد أحس بالفجر قبل الأوان، يحاربه صياح ديک آخر، ثم يخيم الصمت. [...] ولكننى أبدا لم أر القرية فى مثل هذه الساعة فى أواخر الليـل. لابد أن تلك النجمة الكبيرة الزرقاء المتوهجة هى نجمة الصباح. السـماء تبدو أقـرب إلى الأرض فى مثل هذه السـاعة، قبيل الفجر، والبلـد يلفها ضوء باهت يجعلها كأنها معلقة بين السـماء والأرض. وتذكرت وأنا أعبر رقعة الرمل التى تفصل بين بيت ود الريس وبيت جدى، تلک الصورة التى رسمها مصطفى سعيد، تذكرتها بنفس إحساس الخجل الذى اعترانى حين سمعت مناغاة ود الريس مع زوجته.» (صالح، لاتا: ٥٠ و٥١)

هنا نشـأ الفضاء الروائى من خلال وجهة نظر الراوى، حيث تمّ توظيف لغة خاصة امتزجـت فيها الطبيعة والوصف الطوبوغرافى بالذكرى. والطبيعة وذكرى الإنسـان هما أهم عنصرين فى تكوين جماليات المكان العربى بشكل عام. (النابلسى، ١٩٩٤م: ٧١) و نلاحظ هنا أن جماليات هذا المكان تتكون من عناصر: اللون، الضوء، الرائحة، الحركة، الذكـرى والصوت ولبعض هذه العناصر وظيفة دلاليـة فالصوت من العناصر الهامة فى جماليات المكان العربى، وإن لكل مكان صوتا حيث إن المكان الذى لا صوت فيه يُعتبر مكانـا مهجورا لا حياة فيه. «والعرب فى معماريتهم القديمة، كانوا يُكثرون من النوافير و(الفسـقيات) فى قصورهـم وبيوتهم، لكى يبددوا بصوت الماء سـكون المكان، وينفثوا الحيـاة بالمـكان، وكانوا كثيراً ما يتعمـدون أن تكون هذه النوافير وهذه (الفسـقيات) فى مرمـى ضوء الشـمس نهاراً، ومرمى ضـوء القمر ليلاً، لكى يعـزف الضوء مع الماء المتنافر الراقص، ألحاناً جميلة، تبدد سكون/موت المكان، وتبعث فيه الحياة.» (النابلسى، ١٩٩٤م: ٧٣)

فنبـاح الكلب وصياح الديک هما صوتان يُسـمعان فى القريـة وطقطقة مكنة الماء على الشاطئ يلمح إلى تقدّم سكان القرية الذين يستعملون المكنة بدل السواقى لتروية حقولهـم. يتابع الرواى قوله: «والحقول أيضا أعرفها، منذ كانت سـواقى، وأيام القحط حـين هجرها الرجـال وتحولت الأرض الخصبة أرضا بلقعاً تسـفوها الريح، ثم جاءت مكنات المـاء وجاءت الجمعيات التعاونية، وعاد من نزح من الرجال وعادت الأرض كما كانت.» (صالح، لاتا: ٥١)

فأثار صوت المكنة ذكرى القحط والفقر ثم التقدم إلى حد ما بعد دخول هذا الجهاز إلى القرية؛ وهذا الصوت يُسمع فى الرواية غير مرة حتى يمكن أن نعدّه رمزا إلى التقدم النسبى الذى جعل القرية عرضة للتغيير. استعمال حاسة السمع كأداة لرسم الصورة الفنية يدل على قدرة الآذان المرهفة عند الكاتب. والصوت الآخر صوت مناغاة ود الريس مع زوجته. فمن جماليات المكان عند الطيب صالح تواجد المرأة فى المكان كما رأينا فى غرفة نوم مصطفى سعيد، هنا أيضا فى حى القرية تتواجد المرأة.

والصوت الآخر صوت جد الراوى الذى يتلو أوراده استعداداً لصلاة الصبح. «ألا ينام أبدا؟ صوت جدى يصل، كان آخر صوت أسمعه قبل أن أنام وأول صوت أسمعه حين أستيقظ وهو على هذه الحال لا أدرى كم من السنين؟ كأنه شىء ثابت وسط عالم متحرك، وأحسست فجأة بروحى تنتعش كما يحدث أحيانا أثر إرهاق طويل، وصفا ذهنى، وتبخرت الأفكار السوداء التى أثارها حديث مصطفى سعيد.» (المصدر نفسه: ٥٢)

من أبرز مظاهر جماليات القرية الطبيعة بأشجارها وروائحها، والذرة، والطلح، والليمون والقمح كل هذه النباتات لوّنت الصورة الطبيعية للمكان فى هذا النص. ثم الذكرى كانت الفرشاة الحقيقية التى رسمت هذا المكان والتى نفثت فى هذا المكان من روحها، والمكان بدأ ينبض بالحركة؛ فربط المكان الموصوف بالإنسان وذكراه أعطاه الحركة والحيوية. «فالمكان الروائى هو فضاء معاش من طرف الإنسان أولا وأخيرا وما من اتجاه أو ميل لفك هذا الارتباط الحاصل بينهما، مهما بلغ فى الشفافية، إلا وكان عاجزاً عن أن يفرض شروطه على بنية المكان.» (بحراوى، ١٩٩٠م: ٨٩) فالعلاقة بين الانسان والمكان بمثابة البوصلة التى تقود حركة الرؤية إلى الفضاء الروائى، ومن ثم فالمكان لا يمكنه أن يقوم بمعزل عن تجربة الإنسان أو خارج الحدود التى يرسمها له. (المصدر نفسه: ٨٩)

فهنا فى هذا النص يتسكع الراوى فى شوارع القرية ليلا فصورة المكان نتيجة رؤيته إليه بكل تفاصيله الطوبوغرافية والمشهدية. ثم تواجد الشخصين الآخرين كود الريس والجد أثار انتباه الراوى والتفاته إلى مكان حضورهما ومن ثم إلى ذكرى مصطفى

سعيد.

لاحظنا أن الطيب صالح استعمل فى رسم هذا المكان حاستين أساسيتين: حاسة السمع وحاسة الشمّ وجعل حاسة البصر فى المرتبة الثالثة. هذا إن يدل على شىء فهو يدلّ على بساطة المكان الذى يتقلص فيه الجاذب البصرى ويكثر فيه الروائح والأصوات على عكس البيئة المدنية المعقّدة التى تستدعى انتباه النواظر قبل كل حاسة أخرى. إن البساطة فى البيئة الريفية جعلت ذاكرة الشخصية تنشط وتستذكر الذكريات الماضية. والجدير بالذكر أن صورة القرية من خلال ذكريات الشخصية كذلك تتمثّل بالروائح والأصوات: «كنت أطوى ضلوعى على هذه القرية الصغيرة، أراها بعين خيالى أينما التفت. أحياناً فى أشهر الصيف فى لندن، أثر هطلة مطر، كنت أشم رائحتها. فى لحظات خاطفة قبيل مغيب الشمس، كنت أراها. فى أخريات الليل، كانت الأصوات الأجنبية تصل إلى أذنى كأنها أصوات أهلى هنا.» (صالح، لاتا: ٥٣)

فى هذا النص يقدم لنا الطيب صالح ما يسّم بالمكان الشامل أى المكان الذى يبثّ أزمنة ثلاثة: الماضى والحاضر والمستقبل. فيبعث على الذكرى ويقدم الحاضر ويستحضر المستقبل ويستشرفه. (النابلسى، ١٩٩٤م: ٢٠٣) فقد حوى هذا المكان الزمن الماضى من خلال ذكريات الراوى التى اشتملت على حديثه مع مصطفى سعيد وأيام القحط التى أصيب بها مواطنوه. حوى الزمن الحاضر من خلال ما رسمه من صورة مختزلة من الحى والأصوات والروائح وحوى الزمن المستقبل من خلال علمه بأن المستعمرين سيخرجون من بلاده. «انهم سيخرجون من بلادنا إن عاجلاً أو آجلاً، كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة. سكك الحديد، والبواخر، والمستشفيات والمصانع، والمدارس، ستكون لنا، وسنتحدث لغتهم، دون إحساس بالذنب ولا إحساس بالجميل. سنكون كما نحن، قوم عاديون، وإذا كنا أكاذيب، فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا.» (صالح، لاتا: ٥٣)

النتيجة

يشتمل المكان فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال على الغرفة والدار والقرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استطاع الروائى أن يصوّر المكان فى الرواية بأسلوب الوصف، فوصَف ما فى الأمكنة من الأشياء والروائح والألوان والأصوات؛ وهذا الوصف ما نسمّيه بالرؤية التجزيئية أو المنظر القريب فيها تحدّق عين الراوى فى التفاصيل الصغرى للمكان. أصبح المكان فى هذه الرواية ذات دلالة ايدئولوجية فكرية، فالمكان امتداد لهوية الإنسان وانتمائه. عندما كان مصطفى سعيد، الشخصية المحورية، فى لندن كان يزيّن غرفته بالتماثيل والصور الإفريقية، وعندما كان فى القرية السودانية ملأ غرفته باللوحات الزيتية لعشيقاته الأوروبيات وبالمدفأة الإنكليزية والكنبة. فبما أنه يوجد بين المكان والشخصية علاقة وطيدة ونستطيع أن نفطن بالمكان وما فيه من الأشياء إلى أحاسيس الشخصية، فيمكن أن نقول: إن الشخصية تعانى أزمة الهوية فبينما يعيش فى لندن يحنّ إلى الشرق وعندما يكون فى السودان يميل إلى أوروبا. إن الألوان من العناصر الهامة التى تدلّ على هذه الأزمة وانشقاق الشخصية إلى قطبين الشرق والغرب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر والمراجع

باشلار، غاستون. ١٩٨٤م. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. ط٢. بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع.

بحراوى، حسن. ١٩٩٠م. بنية الشكل الروائى: الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية. ط ١. بيروت: المركز الثقافى العربى.

الآلوسى، تيسير عبدالجبار. المكان: دلالته ودوره السردى.

www. Swideg.jeeran.com/geography/archive

جنداری، إبراهيم. ٢٠٠١م. الفضاء الروائى عند جبرا إبراهيم جبرا. ط ١. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

زيتون، على مهدى. لاتا. فى مدار النقد الأدبى (الثقافة – المكان – القص).

صالح، الطيب. لاتا. موسم الهجرة إلى الشمال. ط١٣. بيروت: دار العودة.

صبحى، محى الدين؛ وآخرون. ١٩٨١م. الطيب صالح عبقرية الرواية العربية. ط٣. بيروت: دارالعودة.

طرابيشى، جورج. ١٩٩٧م. شرق وغرب رجولة وأنوثة: دراسة فى أزمة الجنس والحضارة فى الرواية العربية. ط٤. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

قاسم، سيزا. ٢٠٠٤. بناء الرواية دراسة مقارنة فى "ثلاثية" نجيب محفوظ. القاهرة: مكتبة الأسرة.

النابلسي، شاكر. ١٩٩٤م. جماليات المكان في الرواية العربية. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

النصير، ياسين.٢٠١٠م. الرواية والمكان: دراسة المكان الروائي. ط٢. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

http://ebrahimi65.blogfa.com/post-40.aspx

http://www.bab.com/articles/full_article.cfm?id=6918

www.zajel.edu.ps/learn/class.aspx?do=view&&lessId=77

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م

تاريخ البيهقى والتّغيير الصّوتى والدلالى لمفردات العربية فيه

محمد جنّتى‌فر*
على‌رضا محمدرضائى**
نيرة نظرريا***

الملخص

لقد كانت دراسة العلاقات التّاريخية والثقافية للغة والآداب القومية فى علاقاتها باللّغة والآداب عند الشعوب الأخرى من القضايا المهمة والمنظورة منذ القدم. إنّ مجالات هذا التأثير المتبادل يمكن أن تتناسب مع قضايا اجتماعية وثقافية ودينية وأدبية ولغوية مختلفة.

تتناول هذه المقالة المجال اللغوى ولاسيما مجال التعامل بين اللغتين العربية والفارسية. إن اللغة العربية باعتبارها لغة المبدأ (الأصل) جعلت أساليب اللغة المقصودة أى اللغة الفارسية ولاسيما فى مجال المفردات تواجه تحولات وأزمات، كما تتناول هذه الدراسة بأسلوب وصفى- تحليلى وتاريخى التغييرات الصوتية والدلالية للمفردات العربية فى تاريخ البيهقى، وهذا الموضوع يمكن أن يكون مفيداً ونافعاً لبحوث علم اللغة ومقارنتها.

الكلمات الدليلية: علم اللغة، اللغة العربية وآدابها، المفردات العربية، الآداب العربية، الآداب المقارنة، تاريخ البيهقى.

*. أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلامية فى قم، إيران.
**. أستاذ مساعد بجامعة طهران – برديس قم، إيران.
***. ماجستيرة فى اللغة العربية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية فى قم، إيران.

amredhaei@ut.ac.ir

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادى نظرى منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/١١هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩١/٨/٨ هـ. ش

المقدمة

يمكن اعتبار القرن الرابع قرناً بقيت فيه اللغة الفارسية مصونة من هجوم اللغة العربية تقريباً بحيث إنها حفظت أصالتها، ولكن بعد نفوذ دين الإسلام وزيادة انتشار الآداب والأحكام الدّينية فإن المفردات والمصطلحات الشّعرية أيضاً تسربت إلى لغة النّاس شيئاً فشيئاً. إن تعريب ديوان الرسائل وسيطرة كتّاب العرب أدى إلى ظهور أسلوب وموجة أدبية جديدة فى المجتمع. وأصل هذه التحولات ينبغى البحث عنه فى عوامل مختلفة كالعوامل السياسية والاجتماعية، والتكامل الذاتى للنثر من البساطة إلى التعقيد، وتسلّط الشّعر على المجالات الأدبية والتّنوع فى العلوم البلاغية. وإذا ألقينا نظرة على الكتب المعروفة والآثار المنثورة فإن هذه التغييرات تظهر لنا بشكل ملموس ومحسوس فى القرن الرّابع؛ فإنّ كتباً مثل "شاهنامه أبومنصورى"، أو "ترجمة وتفسير طبرى" وكذلك كتاب "الأبنية عن حقائق الأدوية" لموفّق الهروى تبعد عن استعارة المفردات العربية؛ فنثرها بسيط ومرسل وخال من أى صناعات وقيود وتصنّع.

وفى القرن الخامس يستمر الوضع على هذا المنوال؛ فإذا نظرنا فى كتاب "التفهيم" للبيرونى و"دانشنامه علائى" لابن سينا فسنرى هذه الظاهرة جلية واضحة، حتّى يصل دور "تاريخ گرديزى" و"تاريخ البيهقى" و"سير الملوک" أو "سياستنامة" للخواجة نظام الملک و"زاد المسافرين" و"خوان الإخوان"، وكلاهما لناصر خسرو، و"كشف المحجوب" للهجويرى، والتى يشاهد فيها جميعا علامات بارزة على التغيير بشكل واضح.

إن القرن الخامس الهجرى يحظى بأهمّية خاصّة من الناحية التاريخية؛ فقد أتت إلى السلطة حكومات مستقلة فى إيران واستقلت؛ ولكن الأتراک والمغول فى الطريق ليحلوا محل العرب. وأثناء فترة عدم الاستقرار حيث كانت الحكومات السياسية فى إيران تتجه نحو الثبات، كانت هناک رسالة أخرى على عاتق المؤرّخين ومن بين أولئک أبوالفضل البيهقى بتاريخه المشهور.

إن وجود مؤسسة مثل ديوان الرسائل يشير إلى أن تأثير اللغة العربية فى الطبقات السياسية والاجتماعية والإدارية عميق ولافت للنظر أيضاً. وكانت البيئة اللغوية والاجتماعية آنذاک تقتضى أن تكون اللغة العربية حاضرة فى جميع المستويات اللغوية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ودراسة تاريخ البيهقى وكذلك الظروف الاجتماعية والثّقافية بشكل إجمالى يؤدّى إلى وضوح هذا الموضوع وشـفافيته بشـكل أكبر. فالبيهقى مثلا كان عارفاً بالعربية وكاتباً بارعا واسـتخدم الأمثال والأشـعار والآيات والمأثورات. إن البيهقى من خلال علمه الغزير بالعربية وذاكرته المشحونة بالأمثال والآيات جعل نثره أكثر جذابية وجمالاً. فعلم البيهقى بالعربية لم يجعل نثره فنّياً بعيد المنال، بل إنّه نثر جميل ورائع، وهذا النثر السهل، الكثير الجاذبية والفصيح هو الذى يخرج تاريخه إلى رواية شائقة ذات أسلوب قصصى.

كان النصف الثّانى من القرن الخامس من النّاحية الأدبية جسراً ربط النصف الأوّل مـن هذا القرن بالقرن السـادس. (خواند مـير، ١٣٥٥ش: ٧٨) وأهّم مظهر لهذا القرن هوكتاب تاريخ البيهقى حيث يمثّل أكمل وثيقة لعصر السّـلطان مسـعود الغزنوى وأدّق مصدر عنى بتفاصيل الأحداث والوقائع. فهذا الكتاب له جذّابية وفصاحة خاصّة، وقد لقى من الاهتمام ما لم يلقه كتاب آخر فى هذا العهد.

ولد أبوالفضل البيهقى سنة ٣٨٥ق فى قرية حارث آباد من توابع بيهق. درس العلوم التمهيدية والأساسـية فى سبزوار ثمّ المراحل اللاحقة فى نيشابور التى كانت آنذاک من المراكز المهمّة للعلم والأدب، ثمّ دخل ديوان الرسـائل للسّـلطان محمود الغزنوى وتولى الكتابـة. (ياحقّـى، ١٣٧٣ش: ٩-١٣) كان البيهقى كغيره من كتّـاب البلاط بارعا فى اللغة العربية، والتحاقه بديوان الرّسـائل يدل على براعته وطول باعه فى الأدبين العربى والفارسى معا.

تلمّذ البيهقى عند الخواجة بونصر مشـكان رئيس ديوان الرّسـائل لمدّة ١٢ سنة ... وكانت تجربة حضوره لمدّة ١٩ سـنة إلى جانب مشـكان جعلت من البيهقى كاتباً دقيقاً حسـن الذّوق. (بيهقى، ١٣٨٣ش: ١٣٠) بعد وفاة بونصر صار أبوسـهل الزّوزنى رئيساً لديوان الرّسـائل وحيث أنّ أبا الفضل البيهقى – وعلى حد قوله- كان يراه خبيثاً فإنّه قدّم اسـتقالته للأمير مسـعود، إلّا أنّه رفض اسـتقالته. (بيهقى، ١٣٨٠ش: ١٩٦) وبعد السّـلطان مسـعود أيضا ظلّ محترماً فى ديوان الرّسـائل حتّى زمن حكم عبد الرّشـيد، وفيه احتمل تبعات رئاسة ديوان الرسائل؛ إذ إنّه سجن إثر سعاية البعض وبعد إطلاق سـراحه امتنع عن قبـول أى عمل فى الدولـة، واختار العزلة والانـزواء. (روان پور،

۱۳۶۸ش: ۱۲)

وفی ذلک العصر کان النّثر الفارسی فی حالة بین بین، إلّا أن توجهه نحو الجانب الفنّی کثر وازداد. النّثر فی هذا العصر عموما کان تاریخا وفلسفة وموعظة، کما أن النّثر الصوفی کان منتشرا أشد انتشار. والنّموذج الکامل لنثر هذا العصر من ناحیة الخصائص الأسلوبیة هو مدوّنات بونصر مشکان وتلمیذه أبی الفضل البیهقی. ومن جانب آخر فإنّ النثر الفارسی فی هذا العصر وخلافا لنثر العصر السّابق کان یمیل إلی الإطناب، والعبارت المفصّلة والجمل الطویلة، وهذا الأمر موجود تماما فی نثر بونصر والبیهقی أیضا. وقد کان هذا الإطناب بسبب حبّ التوصیف وتجسیم المناظر. و... عمل البیهقی هذا لیس تقلیداً صرفاً، بل الإبداع نقل عمله المذکور من التقلید إلی أسلوب رفیع. (حسینی کازرونی، ۱۳۸۴ش: ۳۱-۳۴)

واستخدام الآیات والأحادیث باعتبارهما للتمثل کان رائجا فی هذا العصر، إلا أنّه راعی جانب الاعتدال، واجتنب الإفراط کالعصور التی تلته. (حلبی، ۱۳۸۱ش: ۱۳۴)

ویتمثل تأثر النّثر الفارسی بالنثر العربی فی هذا العصر فی ثلاثة جوانب: ۱. دخول مفردات عربیة جدیدة لیس لها وجود فی العهد السامانی. ۲. استعمال التنوین العربی. ۳. استخدام جمل عربیة فی بدایة الکلام من دون قصد وتقلید صیاغة الجمل العربیة. وهذه الخصائص واضحة فی نثر البیهقی تماما وفی العصور اللاحقة شاعت بشکل أوسع. (المصدر نفسه: ۱۵۷-۱۵۹)

موضوع التّعامل بین اللغات وأثر کلّ منها فی الآخر بحث ثقافی هام ومجال للتحقیق فی علم اللغة وتاریخها. (پاکیزه خو، ۱۳۸۳ش: ۷۲) ویری البعض أنّ أحد أسباب تبدل اللغة هو هذا التأثیر المتبادل بین اللّغات. (صفوی، ۱۳۶۷ش: ۱۹) یقول أحد الدارسین: «إنّ تأثیر لغة علی أخری له ثلاث حالات؛ الأولی: أن تکون اللغتان إلی جانب بعضهما وکلّ منهما یستعمل من قبل الناطقین بهما ولا تُضیع أی منهما. الثّانی: أن تتغلب لغة قوم یهاجرون إلی منطقة أخری علی اللغة الأصلیة لهذه المنطقة وتمحوها. وفی هذه الحالة فإنّ اللغة الزّائلة یقال لها القشر الأسفل. الثالثة: أن یفقد القوم المهاجرون لغتهم ویتّخذوا اللغة الأصلیة للمنطقة الجدیدة. وفی هذه الحالة یقال للغة القوم المهاجرین التی زالت

وتركت أثرا فى القوم الأصليين القشر الأعلى. (صادقى، ١٣٨٦ش: ١-٤)

موضوع اللغتين الفارسية والعربية قد أدت إلى دراسات علمية ومناقشات اجتماعية مختلفة فى إيران. إنّ اللغتين الفارسية والعربية لم يكن أىّ منهما من القشر الأسفل، وإنّما ظلتا لقرون إلى جنب بعضهما ومتجاورتين، ومع أنهما نشأتا من أصلين مختلفين فإنّهما علـى مر التاريخ كان بينهما تعامل جد وثيق بسبب العلاقة المستمرّة بين الإيرانيين والعرب، وبالتالى فإنّ التأثير والتّأثّر بين اللغتين خلّف آثارا متبادلة لإنشاهدها فى سائر اللغات العالمية.

يقول الدكتور آذرتاش آذرنوش بشأن الصراع والمواجهة القديمة بين اللغتين العربية والفارسية: «مثل اللغتين العربية والفارسية مثل متقاربين، إلا أن هذا التقارب لاينتج دائماً عن الصداقة بين اللغتين ولكن شيئا منه نتيجة للصّراعات اللغوية مصحوبة بالعوامل الذّاتية للغة. منذ البداية كان بين اللغتين تنازع ومواجهة، إلا أنّ هناك أمراً مسلّماً به هو أنّ هاتين اللغتين تكمّل كل منهما الأخرى إلى حد كبير وتساعدها. فالمعونة التى صارت للّغة العربية كانت بمستوى معقول، فالعرب كانوا يحتاجون إلى شىء من المفردات الحضارية والفلسفية ومصطلحات النّجوم والطبّ و... حيث استعاروها من اللّغة الفارسية، فبدّلوا المفردات وأعطوها لونا وصبغة عربية، وأزالوا قالبها المورفولوجى كليـاً وصبّوها فى قالب صرفى عربى، وأحياناً أبدوا تغييرات فى معانيها. وعليه فإن ما يقارب ٢٥٠٠ مفردة فارسية وجدت طريقها إلى اللغة العربية. وكذلك الحال بالنسبة للعربية. ففى القرن الثّانى والثّالث والرّابع زودتنا العربية بعدد كبير من المفردات، وهو أمر حسن؛ فقد غنيت اللغة الفارسية بها ... وما زلنا نستعملها.» (آذرنوش، ١٣٨٦ش: ١٨؛ راجع أيضا: آذرنوش، ١٣٧٤ش: ٨٧-٩١)

إن اللغات الحية فى العالم المعاصر تندرج تحت عدة فصائل لغوية، منها فصيلة اللغات الهندية- الأوربية وهى فصيلة كبيرة. وتقسّم هذه اللّغات إلى فروع أصغر إحداها لغات الهند واللّغات الإيرانية، وهذا الفرع يشمل اللغة الهندية والإيرانية. (امام شوشترى، ١٣٤٧ش: ١٧)

وقد مرّت تحوّلات وتغييرات على اللغات الإيرانية فى العصور المختلفة؛ فمثلاً جميع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه اللّغات كانت فى القديم تركيبية، إلا أنّها تحولت تدريجاً واتّخذت لها شكلاً تحليلياً... وفى العهد الجديد فإن ما هو موجود من اللغات الإيرانية –قل أو كثر- تعتبر تحليلية تماماً. (راجع: صفوى، ١٣٦٧ش: ١٩)

قصة اللغة العربية

اللغة العربية من فصيلة اللغات السامية، تلك المجموعة التى عُرفت فى البداية بعنوان اللغات الشرقية. وأوّل من أطلق عليها مصطلح اللغات السّامية هو المؤرخ والعالم اللغوى الألمانى الشهير آغوست لودويک إشلوزر، فقد كان يرى أن الأقوام القاطنين فى بين النهرين حتّى العربية السّعودية والبحر المتوسط والفرات هم من أبناء سام بن نوح. (آذرنوش، ١٣٥٤ش: ١٥٠)

وهناک اختلاف بشأن الموطن الأصلى للأقوام السّاميين؛ إلّا أنّ أكثر الباحثين يعتبرون أرضهم الأصلية هى السّعودية والربع الخالى، وذلک لأنّ اللغة العربية احتفظت بالخصائص الأصلية للهجات السّامية أكثر من سائر اللّغات. (زيدان، ١٩٩٢م: ٣٨)

ومن الخصائص المهمّة والمشتركة للغات السّامية كون أصل الكلمات ثلاثة أحرف، فالعرب يصوغون حتّى الكلمات المعربة من ثلاثة أحرف، فالصوامت فى هذه اللغات ثابتة ومعنى الكلمات يرتبط بالمصوّتات. (پاكيزه خو، ١٣٨٣ش: ٧٤)، كما توجد مجموعة من الأوزان المزيدة يدلّ كلّ منها على معنى خاص، الأمر الذى لانشاهده فى اللغات الأخرى.

تقسّم اللغات السّامية إلى مجموعات بينها اختلافات. واللغة الآرامية إحدى هذه اللّغات؛ كان يستخدمها البدو الآراميون فى شمال السّعودية حتّى نواحى شمال بين النّهرين. وكذلک فى الآشورية، والكنعانية، والعبرية، والفينيقية و... ؛ فإنّ البنية الأصلية للفعل على صورة واحدة. والتّقسيم الزّمانى للفعل لم يتكامل وإنّما كان يقسّم للماضى والمضارع فحسب. فى هذه اللغات يوجد المذكر والمؤنّث فحسب ولا أثر للخُنثى، حيث كانت بعض اللغات القديمة الهندية والأوربية يشاهد فيها ذلک. لقد اعتبروا أنّ العربية الفُصحى والتى هى "العربية الباقية" فى مقابل "العربية البائدة" هى نفسها لهجة

قريش والحجاز مع قليل من التّسامح والتغيير. والدّليل على ذلك أن قالب ألفاظ القرآن والأشعار الجاهلية يعتبرونها بتلك اللّهجة، كما يعتقدون أن هذه اللّهجة أغنى اللّهجات فى السّعودية وألطفها وأكثرها أصالة. إنّ العربية الفصحى «قد تكامل نضجها تقريباً واستعملت من شمال الجزيرة العربية إلى جنوبها إلى جوار آلاف لهجات أخرى. وعلى رغم الدّراسات الكثيرة فإنّه ما زال ينبغى النظر فى مثل هذه الظاهرة العجيبة.» (آذرنوش، ١٣٥٤ش: ١٧٢-١٧٥)

أثر اللغة العربية فى اللغة الفارسية

اللغة الفارسية هى ثانية لغات العالم الإسلامى بعد العربية، ولها أعظم ارتباط على مدى التّاريخ باللغة العربية. وكان للإيرانيين قبل الإسلام علاقات سياسية وثقافية وتجارية وحتّى دينية مع العرب، الأمر الذى ترك آثارا كبيرة فى اللّغة والثقافة العربية؛ ولكن بعد انتشار الإسلام فى إيران فإنّ الإيرانيين اتخذوا لغة الدّين الإسلامى.

إنّ الكتب التّاريخية تحكى أنّ الإيرانيين لم يقاوموا هذه اللّغة بل إنّهم كانوا ينظرون إليها بقداسة، وذلك لأنّها كانت لغة الإسلام والقرآن، وقد تعلّموها وأخذوا يروّجون لها. لقد كانت اللغة العربية فى القرون الثلاثة الأولى بعد فتح إيران هى اللغة العلمية والدّينية والرّسمية فى هذا البلد. ومنذ القرن الثالث الهجرى فصاعدا بدأ الإيرانيون ينشدون الشعر باللّغة الفارسية الدَّرية (التى كانت رائجة فى إيران بين القرنين الثالث والسّادس الهجرى)، كما أنهم منذ القرن الرابع بدأوا بتأليف الكتب وترجمة القرآن إلى هذه اللغة إلا أنّ اللغة العربية بقيت إلى القرن الخامس هى اللغة الرّسمية فى إيران. وحتّى القرن الخامس وأوائل القرن السّادس فإن بعض العلماء كانوا ما زالوا يرجّحون أن يدونوا كتبهم ومصنّفاتهم المهمّة باللّغة العربية، مثل سيبويه وابن المقفّع. (چراغى، ١٣٧١ش: ٣٩)

والآثار التى كتبها العلماء الإيرانيون فى المجالات المختلفة باللّغة العربية ما زالت تعتبر مراجع ومصادر من الدرجة الأولى. وبعض المؤلّفين والأدباء والعلماء من أهل اللغة الفارسية والذين كتبوا آثاراً خالدة وفريدة من نوعها وقعوا تحت التأثير الشّديد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

للغة العربية. ومن جملة آثارهم: تاريخ البيهقى، جهانگشـاى جوينى، گلسـتان سعدى، أشـعار المولوى، أشـعار حافظ، وغيرها ممّا لايكون فهمها ممكنا من دون معرفة معانى الكلمـات العربية وفى كثير من المواضع مـن دون معرفة بُنية الجمل والعبارات العربية. (خواند مير، ١٣٥٥ش: ٧٨)

وفى عهد السّـامانيين كان استعمال هذه المفردات بين ٥-١٠٪ ثم ازدادت المفردات العربية حتّى بلغت فى النصف الثّانى من القرن الرّابع والنّصف الأوّل من القرن الخامس ٥٠٪، وفى منتصـف القـرن الخامس والقرن السـادس والسّـابع والثّامن بلغت ٨٠٪. (فرشيد ورد، ١٣٧٣ش: ٢٣؛ راجع أيضا: بهار، ١٣٦٩ش: ١/ ٥٧)

وعلاوة على المفردات العربيـة فإنّ الكثير من الجمل والعبارات والقواعد النّحوية العربية أيضا لها استعمالها فى اللغة الفارسية إلى يومنا هذا، مثل مطابقة الصفة للموصوف مـن حيث التذكير والتأنيث وهى إحدى خصائص اللغة العربية وكذلك اسـم الفاعل، واسـم المفعول واسم الزّمان والمكان، والصّفة المشـبّهة وأمثلة المبالغة، وأنواع المصدر، مصدر النوع والمرّة، والمصدر الميمى، واسـم المصدر، والمصدر الصّناعى و... استخدمت كثيراً فى اللّغة الفارسية، وكذلك الأوزان المختلفة للمزيد الثلاثى مثل: المفاعلة والتّفعيل والتفاعل والانفعال والاستفعال والتفعّل و... .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكذلك فإنّ أنواع الجموع العربية شـاعت فى اللّغة الفارسية. إضافة إلى ذلك فإنّ بعض الكلمات الفارسية جمعت على أساس قواعد الجمع العربى؛ ومرد ذلك أن الكثير من الكلمات العربية فى اللغة الفارسـية عربى الأصل، وهذه الكلمات تستعمل فى اللغة العربية بمعنى آخر أو مثل هذه المفردات لاتستعمل فى العربية أصلا.

يعتـبر بعـض المتخصّصين فى اللّغة الفارسـية وآدابهـا أنّ تداخل اللغتـين العربية والفارسـية ودخول كلمات عربية إلى اللّغة الفارسـية ظاهرة سـلبية؛ إلا أنّ فردوسى الذى يعتبر كتابه "شاهنامة" من المصادر الفارسية الأصلية يرى خلاف ذلك؛ فلم يكن ليواجه اللّغة العربية وتداخلها مع اللّغة الفارسية. وهو يقبل هذه الحقيقة وهى أنّ كثيرا من الكلمات العربية صارت جزءاً من اللّغة الفارسـية وزادت من قدرتها. وعلى سبيل المثال ففى "شـاهنامة" اسـتعملت ٧٠٦ مفردة عربية تكـرّرت ٨٩٣٧ مرّة فى الكتاب.

(رازى، ١٣٦٦ش: ٤١-٤٤)

وفى وقتنا الحاضر أيضاً هناک كلمات كثيرة جدّاً أخذت من اللّغة العربية، وهى تستعمل فى الكتب والحوارات اليومية فى الإذاعة والتلفزيون و... بحيث يدوّن قاموس فيه مفردات عربية دخلت فى اللّغة الفارسية المعاصرة ويصل عددها إلى ما يقارب سبعة آلاف مفردة. (وكيلى، ١٣٧٧ش: ١٣٤)

وقد تستخدم أحياناً جملٌ فى اللّغة الفارسية جميع كلماتها عربية، مثل: "استعمال دخانيات اكيداً ممنوع" (= التدخين ممنوع منعا باتا) و"ورود مطلقاً ممنوع" (= الدخول محظور على الإطلاق). أو تكون هناک نسبة عالية من الكلمات العربية فى جملة واحدة؛ إلا أنّ هذه المسألة صارت عادية بحيث إن القارئ أو المتكلّم لايلتفت إلى ذلک أبداً، بل حتّى الأميين يفهمون معنى الكلمات والمصطلحات العربية.

وبشكل عام فإنّ تأثير العربية فى الفارسية لايقتصر على دخول المفردات العربية وأثر بُنية ونظام اللّغة العربية فى الفارسية، بل كان لأفكار العرب واعتقاداتهم وفلسفتهم وأساليبهم أيضاً تأثير على النّاطقين بالفارسية؛ ولكن ينبغى أن نذكر هنا أنّ تأثير اللّغة لاينحصر فى التّأثير البنائى والصّرفى والنّحوى، وإنّما يتجاوز ذلک إلى الثقافى والاجتماعى والسياسى و... .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالنظر إلى ما وضّحنا آنفاً فإنّه يمكن اعتبار كتاب تاريخ البيهقى: ١. بيانا للأخبار والكتب المختلفة وهو يدل على مطالعات البيهقى وقراءاته الكثيرة. ٢. إعداد مجموعة من الرّسائل وكتابة وقائع وحوادث عصره، مثل رسالة حشم تكيناباد إلى مسعود. وقد كانت هذه الرّسالة حول أركان حكومة المحمودى وقد وردت فى بداية المجلّد الخامس. ٣. بيان الآراء والمشاهدات الشّخصية. ٤. حفظ الأمانة: يقول البيهقى: فى التّواريخ الأخرى يتساهلون فى نقل الحوادث ويكتفون بإشارات وأمّا بالنّسبة لى فإنّى أريد إيصال صوت التّاريخ وجميع زواياه وخباياه إلى النّاس لكى لا يبقى شىء مخفياً عليهم. (بيهقى، ١٣٧٣ش: ١٠) ٥. ذكر الأشعار الفارسية والعربية. ٦. ذكر الحكايات والقصص. ٧. إيراده للآيات والأحاديث فى متن الكتاب.

والخاصية المهمة لهذا الكتاب هو أسلوب الكتابة المتوسّطة (بين بين) يعنى الحد

الوسط للنّثر البسيط فی عهد السّامانيين والنّثر الفنّی فی عهد السّلجوقيين والذی استُخدم فيه كثيراً علم البلاغة والبيان والترتيب الأدبی العربی ومن القواعد ما يلی:

١. الإطناب: استطاع البيهقی أن يكتب تفاصيل المطالب ويبين المطلوب والمقصود بشكل جيد طبقاً لصنعة الإطناب.

٢. التّوصيف: قبل البيهقی كان مراد الكاتب أن يوفی الموضوع حقه فی إيجاز بالغ، ولم يكن مراده التّوصيف والتّعريف أو كما هو معروف اليوم «بيان الحال وخلق الصّورة بطريقة شاعرية.» وخلافاً لذلک فإنّ البيهقی سعی لإيضاح المطلب كاملاً وبيان الحادثة بحيث يجعلها أمام القارئ مشيراً إلی جميع أجزائها وجزئياتها.

٣. الاستشهاد والتّمثّل: فی النّثر القديم كان ذكر المطالب الخارجية من قبيل الاستشهاد بالنّظم الفارسی والعربی والاستدلال بالآيات والتّمثيل نادراً جدّاً؛ كما فی تاريخ البلعمی وترجمة تفسير الطّبری حيث لم يذكر شعر فيهما علی سبيل الاستشهاد. ومن هذا القبيل أيضاً الكتب التّالية: "حدود العالم والأبنية"، "تاريخ سيستان"، "تاريخ گرديزی" حيث لم يذكر فيها شاهد شعری سوی الأشعار المتعلّقة بالتّاريخ وهی جزء من التّاريخ؛ إلا أن تاريخ البيهقی أورد حكايات وتمثيلات وأشعارا تاريخية ولتكون شاهدة علی المدعی وزيادة فی النصح وتقديم العبر ولافتتاح الأمثال وذكر الشّواهد الشّعرية، وتقليد النّثر الفنّی عند العرب الذی اخترع فی القرن الرّابع فی بغداد ثمّ انتشر فی خراسان بعد قرن.

فی تاريخ البيهقی يشاهد بوضوح تقليد النثر العربی، ويتجلی ذلک فی:

- وجود مفردات وردت بصورة الجمع فی العربية، مثل: غرباء، خدم، شرايط، حدود و... .
- مجیء كلمات منوّنة بأسلوب القواعد العربية.
- إرسال المثل أو ذكر الحديث من قبيل غالب العناوين.
- طريقة تركيب الجملة بأسلوب خاص يختصّ بالعرب، وفی اللغة البهلوية نادر جداً وفی النّثر السّامانی معدوم تقريبا.
- ذكر المفعول بشكل صريح قبل الفعل والفاعل.

– تقديم الفعل فى الجملة على الفاعل والمفعول. ومع أن هذا قد يشاهد فى اللّغة البهلوية أحياناً، إلا أنّه فى النّثر السّامانى ليس مألوفا، ولا شكّ أن مؤسسى الأسلوب الجديد أخذوه من اللّغة العربية، فهذا الأسلوب أيضاً لايوجد فى النثر البلعمى وأمثاله.

– الإتيان بالفعل الماضى والمضارع المبنيين للمجهول، ويبدو أن ذلك تقليد للغة العربية؛ ففى البيهقى نلاحظ مجىء الفعل بصيغة المبنى للمجهول مع الفعل المساعد "آمدن".

– الإتيان بالموازنة والسّجع.

– استعمال المفعول المطلق تقليداً للغة العربية.

– حذف الأفعال من الجملة بقرينة فعل آخر أو فى جملة معطوفة عليها.

– لأجل الاحتراز من التّكرار وهو تقليد فى الكتابة القديمة، فإنّه يحذف أحياناً قسم من الجملة.

– التجديد فى استعمال الأفعال؛ فلاتوجد فى تاريخ البيهقى صفحة لم يأت فيها وجه أخبارى بدل الالتزامى.

– الإتيان بفعل ماض بدل المضارع للتوكيد وتحقيق المعنى.

– استعمال الأفعال الماضية بصيغتها الوصفية.

– استخدام المصدر المرخّم. (شميسا، ١٣٧٨ش: ٤٨–٥٠؛ راجع أيضا: روان پور، ١٣٦٨ش: ١٦–١٧)

والسّؤال هو: لماذا كانت اللغة العربية مؤثّرة إلى هذا الحد فى أسلوب كتابة ولغة البيهقى؟ ويمكننا فى الجواب ذكر ما يلى:

١. المظاهر السياسية والثّقافية والاجتماعية ووجود الدواوين المختلفة تبعا للدول العربية بغرض تنظيم برامج الدولة والقيادة. ٢. حضور كتّاب "ديوان الرّسائل" والذين يجب أن يكونوا ماهرين فى اللغة العربية ليتمكّنوا من أن يعكسوا حال الدّولة، وقد كان من شروط الكتابة المعرفة بالعربية وحسن الخط. ٣. الدّين والشّريعة السائدة فى زمن البيهقى. ٤. اعتناق الدين وانتشاره فى المجتمع والذى يدل على دخول العقائد والسّنن الإسلامية وانتشارها فى المجتمع وبالتّالى انتشار اللغة العربية. ٥. خضوع الملوك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الغزنويين لخلفاء بغداد. ٦. انتشـــار الأشـعار العربية التي كانت تحوى مضامين أخلاقية ودينية. ٧. براعة البيهقى التّامة فى اللّغة العربية وآدابها وتقليده لأسلوب أستاذه الماهر بونصر مشكان. ٨. اختلاط الخراسانيين بالعراقيين. ٩. التزام البيهقى بالأمور الأخلاقية وترويج الأخلاق فى وسـط المجتمع وكما يعبّر هو عن ذلك ''تقيد بأدب النّفس''. ١٠. تغيير رسـائل وخطابات ديوان الرّسـائل من اللّغة الفارسية إلى اللّغة العربية والكتابة العربية والتى راجت بمجىء الخواجة أحمد حسـن الميمندى وغيره مثل بونصر مشـكان وبوسهل زوزنى. ١١. حبّ السّلطان مسعود والسّلطان محمّد الغزنوى للغة العربية، ونظراً للخصائـص والأدلّة المذكورة يمكن دراسـة تأثير اللغة العربيـة وآدابها على لغة كتابة تاريخ البيهقى فى ما يلى:

أ- المفردات: فى تاريخ البيهقى وكذلک مراسـلات بونصر مشـكان مفردات عربية أكثر والباقى كلمات فارسـية، والمفـردات العربية قائمة على قاعدتها القديمة تلک؛ إلا أنّ كتاب البيهقى مجموعة من المفردات الجديدة الخارجة من هذه الدائرة ومن المفردات التى دخلت بواسـطة الأدباء وكتّاب الرسائل وقد دخلت اللّغة الفارسية تقليدا للعرب. (حسينى كازرونى، ١٣٨٤ش: ٢٤)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبالتدقيق فى أسلوب كتابة تاريخ البيهقى فإنّنا نلاحظ أن اختيار الكلمات الفارسية أو العربية إنّما يتم بشـرط الفصاحة. ولم يسـتخدم البيهقى فى تركيب جملة بقدر الإمكان سوى الألفاظ الصحيحة والسّلسة والمفردات السّهلة والقريبة إلى الفهم. (المصدر نفسه: ٥٨)

وبشكل عام فإنّ أسلوب اسـتعمال المفردات والتّركيبات العربية فى تاريخ البيهقى كما يلى:

- يحاول البيهقى أن يسـتعمل مفردات فارسية أكثر؛ إلا أن الضرورة قد تضطره إلى استخدام كثير من المفردات العربية أيضاً فى كلامه. نحو: ملطّفة، مشافهة، خريطة، باغى، ثغر، عاصى، عشوة، هزيمة، إعزاء، معدّ، و... .

- يستعمل فى بعض الأحيان مصادر مؤلفة من العربية والفارسية، مثل: فصل شدن، خالى كردن، تعليق كردن، صفرا جنبيدن، إنهاء كردن.

- المفـردات المتداولـة فی التراكيـب الدُعائية أو الأمثـال أو الآيات والأحاديث والأشعار العربية والّتی ليس عددها فی تاريخ البيهقی قليلاً. (بيهقی، ١٣٨٠ش: ١٩)

- اسـتخدام المفردات الشّرعية، والدّينية، والفلسـفية، والأخلاقية، والأدبية والتی دخلت الفارسية بدخول الإسلام إلی إيران وانتصار العرب علی الإيرانيين، ولم يسجّل آنذاک تسـلّطهم السّياسی علی إيران فحسـب، بل ترک تأثيرهم علی حياة الإيرانيين علی المسـتويات الثّقافيـة والاجتماعيـة والاقتصادية. والبيهقی أيضا مجاراة لسـائر الكتّاب وبسـبب أفكاره الإسـلامية وعقائده وكذلک مهنته بدأ فی تعلّم هذه اللّغة، ومن خلال نظرة سـريعة يتّضح تأثير هذه اللّغة فی جميع آثاره ولا سـيما فی تاريخه. يبدو أن اسـتخدام لغة الدّيوان فی عهد البيهقی جاء مطابقاً لدواوين دار الخلافة الإسـلامية فی بغـداد، وذلک لأن ملوک إيران كانوا يوقّعون علی وثيقة البيعة والتّعهّد للخلفاء ويعتبر الوالی نفسـه مولی ونصيراً لأميرالمؤمنـين، وفی المقابل فإنهم يمنحونه ألقاباً عالية، وكان البيهقی يسـتخدم أكثر هذه المفردات، مثل: ديوان الاسـتيفاء[١]، ديوان الرّسائل[٢]، ديوان العَرَض[٣]، ديوان القضاء، ديوان المظالم[٤]، ديوان الإشراف[٥].

أ. اسـتخدام الكُنی والأنسـاب (الألقاب): وكان يسـتخدمها البيهقی كراراً تقليداً لأسلوب كتّاب اللّغة العربية، ويذكرها أحياناً بصورة مخففّة، مثل: بوسهل، بوتمام، بوحنيفة،

١. ديوان الاسـتيفاء مالية ويعتبر ثانی ديوان من حيث الأهمية فی دولة الغزنويين، وكان مسـؤولا عن الدخل والنفقات فی المملكة، وكان يدار من قبل المسـتوفين وهم يشرفون علی دخل ونفقات المملكة. وفی هذا الدّيوان أيضاً يتم البت فی الأمور المالية.

٢. ديوان الرّسـائل هوثالث ديـوان ذوأهمية فی دولة الغزنويين ويأتی مقام صاحب ديوان الرّسـائل بعد صاحب ديوان الإسـتيفاء. وكان هذا الدّيوان مركزا للرسائل السّلطانية الّتی تكتب وفيه تستخدم المصطلحـات والمفـردات المتداولة فی هذا المجال، مثل : الخليفـة، الكاتب، المترجم، المحرر وصاحب ديوان الرّسائل.

٣. ديوان العَرَض وهو خامس ديوان من حيث الأهمية فی العهد السّـلجوقی، وهو مسؤول عن متابعة الأمور العسكرية فی السلم والحرب.

٤. ديوان المظالم وهو ديوان يتابع الأعمال الظالمة للولاة ورجال الدّولة ويشرف عليه الملک وأوّل من وضعه الخلفاء العباسيون وحتّی زمان المقتدر فإنّ الخليفة نفسه كان يتابع أموره.

٥. وهو بمثابة دائرة التّفتيش ويسـمّی صاحبه «مُشـرف» وله عدّة مسـاعدين وأشخاص يرسلهم إلی الولايـات للتفتيـش. ويتمّ تعيين المشـرفين من قبـل الوزير أو صاحب ديوان الإشـراف أو من قبل السّلطان والأمير.

بوالقاسم سيمجور، وأحياناً أخرى بصورة كاملة، مثل: أبوبكر، أبوالحسن، أبوالقاسم.

ب. الإتيان بالمشتقات: إذا بحثنا في كتاب البيهقي فيمكننا أن نشاهد كلمات من قبيل: تضريب، معتمد، مواضعة، جمال، رعونت، مخاطبة، مكاشفة، مهد، مشافهة، استصواب، استحقاق، و... . ويستخدم البيهقي أحياناً فنّه الخاص ومن خلال إضافة اللواحق إلى المشتقات ينشيء تركيبات جديدة،[1] تعادل وتساوى الأصل. وهذا يدل على أنّه استخدم المفردات العربية في اللّغة الفارسية.

ت. استخدام أصول الجمع في العربية: كاستخدام "ات"، و"ون- ين" واستعمال جموع التكسير العربية.

ث. استخدام المصادر الثلاثية المزيدة:

ج. استخدام الكلمات المنونّة: والتنوين من خصائص المفردات العربية ولكن بعض هذه الكلمات المنوّنة دخلت اللّغة الفارسية. ومن بين أقسام التنوين فإن الأغلب هي تنوين النصب التي دخلت مع الكلمات العربية إلى اللّغة الفارسية.

ح. استخدام النّعوت والعناوين: إنّ أهمية الألقاب والعناوين في المكاتبات والمخاطبات تحظى بأهمّية كبيرة، وعلى الكاتب أن يدقّق في ذلك كثيراً، وذلك لأن الألقاب تدل على الاحترام والتكريم، ويصدر الخليفة أو السّلطان هذه الألقاب وهي تبين الرتبة الإدارية أو العلمية أو المنصب الحكومي للشّخص.

خ. الجمل الاعتراضية: وهذا النّوع من الجمل يتضمن عادة دعاء للمخاطب أو عليه أو تمنّيا أو توضيحا للمفهوم الأصلي للجملة.

د. الكلمات والمصطلحات المركبة:[2] وهي في تاريخ البيهقي تابعة للغة المعيار.

ذ. الاستشهاد بالآيات والرّوايات والأحاديث: من الأمور اللافته للنظر في آثار البيهقي إيراده للآيات والأحاديث وأقوال العظماء. ونظراً لانتشار الثّقافة الإسلامية

---

١. كاهل‌وار، محتشم‌تر، مهذب‌تر، و... .

٢. استطلاع رأى (كسب آگاهى)، تنوّق كردن (نيك بنگريستن چيزى)، ازل الآزال (آغاز آغازها)، أيمان البيعة (سوگندهايى بيعت كردن)، بحلى خواستن (طلب رضايت وحلال كردن)، بر عميا (كوركورانه)، بر مغامضه (ناگهانى)، به مشافهة (به طور شفاهى)، بياض كردن (گاكنويس كردن)، بيت المال صلتى (بودجه پرداخت جايزه).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

واعتناق الإيرانيين للدين الإسلامى فإن الإتيان بالآيات والأحاديث من الأقوال والكتابة بشكل عام يعد وسيلة لجذب المخاطب، وإقناعه.

ر. الأشعار وضرب المثل: إن ذكر الأشعار[١] والأمثال العربية[٢] هو سبب آخر من أسباب المتعة فى كتاب البيهقى. فإن ذكر الحوادث التّاريخية مصحوبة بالأشعار وضرب الأمثال وذكر النّصائح يؤدى إلى صيرورة الموضوع التّاريخى أكثر جاذبية. ويشاهد فى عصر المؤلف كثرة الاستناد إلى الأشعار العربية. زاد البيهقى كتابه روعة وجمالا من خلال الاستخدام المناسب للأشعار والأمثال.

وعلاوة على استعارة تاريخ البيهقى للمفردات والمصطلحات العربية فإنّه استخدم أيضاً أساليب كتابة المتون العربية، وإليك بعضا منها:

١. يأتى أحيانا عند بيان الحكايات والمواعظ بآية الاسترجاع ونعنى بها «إنا لله وإنا إليه راجعون».

٢. طبقا لأسلوب الكتابة العربى فإن البيهقى أحيانا يأتى بكلمة "الله الله" للتحذير والتّنبيه وإثارة الاهتمام.

٣. إن أسلوب تركيب الجملة فى تاريخ البيهقى عربى، مثل ذكر المفعول الصريح قبل الفعل والفاعل. فالإتيان بجملة الاستفتاح بصورة كاملة فى بداية الرسائل وأحيانا مختصرة (مخففة) للابتداء بالكلام.

٤. استخدام تعابير من أمثال: العياذ بالله، معاذ بالله، فالعياذ بالله، نعوذ بالله، و... للاستعاذة بالله فى الكتاب وفى إطار جمل اعتراضية.

٥. الإتيان بعناوين الأبواب والفصول فى الكتاب باللّغة العربية، مثل: ذكر خروج الأمير مسعود، رضى الله عنه من بلخ إلى غزنين.

٦. استخدام عبارة الحوقلة «لا حول ولا قوّة إلا بالله العلى العظيم»، وكذلك سبحان الله أو سبحان الله العظيم للتعجّب أو بيان البلاء.

٧. جميع التواريخ المذكورة فى كتاب تاريخ البيهقى إنّما هى بالشهور القمرية.

---

١. استشهد البيهقى بالأشعار فى أكثر من٦٢ موضعا.

٢. استخدم البيهقى الأمثال فى ١٩ موضعا من كتابه.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

٨. رسالة الهزيمة:[١] من الآداب والعادات التى انتقلت من العرب إلى الإيرانيين وأشار إليها البيهقى أيضاً هى كتابة رسالة الهزيمة أو طلب المساعدة من القوم والقبائل المجاورة.

النتيجة

الفتح العربى لإيران واعتناق الإيرانيين للدّين الجديد مهد لدخول كثير من المفردات والمصطلحات العربية- بما فيها المصطلحات الشّرعية والدّينية- إلى اللّغة الفارسية. وكان المثقفون والعلماء الإيرانيون يعتبرون فى معرفة اللغة العربّية وإجادتها نوعا من الفضل والعلم والتباهى، وخدمة للدين الإسلامى الحنيف، وتقربا من أرباب الجاه والسلطان؛ وتحقيقا لذلك كله فقد ظهر لدى الشعب الإيرانى المسلم اهتمام بالغ بتعلّم اللغة العربية وآدابها.

إنّ التغييرات الحاصلة فى ديوان الرسائل، وكتابة الرّسائل الحكومية المهمّة باللغة الفارسية والعربية، وأخيرا تغيير لغة الدواوين على يد الخواجة حسن الميمندى إلى اللغة العربية فى عهد البيهقى، هى من نتائج هذا التّوجه الجديد، وهذا أمر مشهود وواضح تماماً فى كتب القرن الخامس والسّادس ولا سيما فى كتاب تاريخ البيهقى.

وتبعا للغة فإنّ الصرف والنّحو العربيين أيضاً قد أثرا فى كتابة تاريخ البيهقى، ونلاحظ ذلك فى تقديم الأفعال، وإنشاء الجمل الحالية، ومطابقة الصفة للموصوف و... .

وأشرنا أن النّثر الّذى استخدمه البيهقى فى كتابته نثر متوسّط (بين بين)، ومن خصوصياته البارزة: الإطناب، الاستشهاد، التمثل بالآيات والأحاديث، استعمال المفردات العربية، استخدام السّجع والموازنة والتّوصيف (طبعاً بشكل محسوس وقليل) و... .

وإلى جانب استخدام البيهقى للمفردات والمصطلحات العربية فعلينا أن نذعن أنّ

---

١. و من جملتها رسالة الأمير مسعود إلى أرسلان خان من خانات تركستان وطلب المساعدة منه عندما هجم جيش المسعودى. وإذا قرأنا الرّسالة من البداية إلى النهاية نرى بوضوح تأثّرها باللّغة العربية وآدابها. فالبداية ببسم الله الرّحمن الرّحيم ثمّ المقدّمة والخطبة والآية وأخيراً خاتمة الرّسالة بالأسلوب العربى.

البيهقى لايصر على استخدام هذه المفردات، وإنّما يتوجّه للسلاسة والبلاغة ولغة المعيار؛ ويظهر أنّه يرى فى مراعاة قواعد اللغة الفارسية وحدودها رعاية للغة المعيار. ويبدو أن البيهقى يعتبر الفصاحة هى الشرط فى اختيار الكلمات الفارسية والعربية؛ وهو فى تركيب الجمل يستخدم- ما أمكنه ذلک- الألفاظ الصحيحة والسلسلة والقريبة من الفهم. وهو- فضلا عن اتباعه لأصول الفصاحة والبلاغة-كان ينظر إلى شرط الصواب والاستقامة فى أداء أى نوع من المعانى ولم يجز التخلّف عن الصّواب.

وفيما يخص بتأثّر تاريخ البيهقى باللغات الأخرى، فنقول على الرغم من أنّ الغزنويين كانوا أتراكاً إلا أنّ تأثر هذا الكتاب بالمفردات العربية أكثر بكثير من تأثره باللّغات التركية والصينية أو المغولية.

المصادر والمراجع

آذرنوش، آذرتاش. ١٣٥٤ش. راههاى نفوذ فارسى در فرهنگ وزبان عرب جاهلى. تهران: انتشارات توس.

آذرنوش، آذرتاش. ١٣٧٤ش. راههاى نفوذ زبان فارسى در فرهنگ وزبان عربى. تهران: انتشارات پرتو.

اشرف صادقى، على. ١٣٨٦ش. «تاثير نظام آوايى عربى در نظام آوايى فارسى». خبرگزارى فارس. صفحة فرهنگى وحوادث. شماره ٨٦٠٣٢٨٠٠٩٥.

امام شوشترى، محمّد على. ١٣٤٧ش. فرهنگ واژگان فارسى در زبان عربى. تهران: انتشارات خوارزمى.

بهار، محمّد تقى. ١٣٦٩ش. سبک شناسى. تهران: أمير كبير.

بيهقى، أبوالفضل محمّد بن حسين. ١٣٨٠ش. تاريخ بيهقى. بر اساس نسخة دكتر فياض واديب نيشابورى ودكتر غنى. تهران: نشر هيرمند.

بيهقى، أبوالفضل. ١٣٧٣ش. تاريخ بيهقى. به تصحيح دكتر خطيب رهبر. تهران: انتشارات مهتاب.

بيهقى، أبوالفضل. ١٣٨٣ش. تاريخ بيهقى. تصحيح دكتر على أكبر فياض. مشهد: دانشگاه فردوسى.

پاكيزه خو، طوبى. ١٣٨٣ش. «رابطه متقابل عربى وفارسى». كيهان فرهنگى. شماره ٢١٩.

چراغى، على. ١٣٧١ش. «آموزش زبان عربى ضرورتى براى زبان فارسى». مجلة تطوير تعليم المعارف الإسلامية. تهران. شماره٣٤.

حسينى كازرونى، أحمد. ١٣٨٤ش. معجم تاريخ بيهقى. تهران: انتشارات زوار.

حلبي، علی أصغر. ١٣٨١ش. تأثير قرآن وحديث در ادبيات فارسی. تهران: نشر سمت.
خواند مير، غياث الدّين بن همام الدّين. ١٣٥٥ش. دستور الوزراء. تهران: نشر إقبال.
رازی، فريده. ١٣٦٦ش. فرهنگ زبان عربی در فارسی معاصر. تهران: انتشارات مركز.
روان پور، نرگس. ١٣٦٨ش. گزيده تاريخ بيهقی. تهران: مركز بنياد.
زيدان، جرجي. ١٩٩٢م. تاريخ آداب اللّغة العربية. بيروت: دار ومكتبة الحياة.
شميسا، سيروس. ١٣٧٨ش. مختصری در سبک شناسی. تهران: انتشارات فردوسی.
صفوی، كوروش. ١٣٦٧ش. گزيده‌ای تاريخی در زبان فارسی. تهران: نشر مركز.
فرشيد ورد، خسرو. ١٣٧٣ش. عربی در فارسی. تهران: دانشگاه تهران.
وكيلی، نازنين. ١٣٧٧ش. «رابطه درس عربی با زبان فارسی». تهران: اولين همايش زبان عربی.
ياحقی، محمّد جعفر. ١٣٧٣ش. ديبای خسروانی. تهران: انتشارات جامی.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول٢٠١٢م

فضاء النقد في شروح المعلَّقات
(دراسة سانكرونية)

سميه حسنعليان*
سيدمحمدرضا ابن الرسول**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الملخص

إنّ للمعلَّقات مكانةً مرموقةً في الأدب العربي، فضلاً عن أهميتها في العلوم المختلفة التفسيرية، واللغوية، والنحوية واحتوائها على كثير من الألفاظ الجاهلية وغريبها، ولهذا فقد اهتمّ بها كثير من الشرّاح، وقد أبدوا آراءهم النقدية ضمن شرحهم هذه القصائد النفيسة.ومن هذا المنطلق يحاول هذا البحث استخلاص المنهج النقدي الذي تميّز به الشرّاح في شرح المعلَّقات مستخدماً المنهج التوصيفي ـ التحليلي. وانسياقاً من هذا تقوم الدراسة على خطة تنهض على محورين بارزين هما: المقام والمقال.

وقد اتّضح من البحث أن الشرّاح اهتمّوا بالنقد في شروحهم وإن لم يكونوا مكثرين منه، وظهرت آراؤهم النقدية في المستويات المختلفة منها المستوى الفنيّ (المعجم، والصوت والإيقاع، والنحو والبلاغة)، والمستوى الدلاليّ.

الكلمات الدليلية: المعلَّقات، الشروح، النقد، سانكرونية، المقام، المقال.

*. أستاذة مساعدة بجامعة إصفهان، إيران Shassanalian@yahoo.com .
**. أستاذ مساعد بجامعة إصفهان، إيران

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري.
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٣هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٩/١هـ. ش

١. المقدمة

للشعر الجاهلي عامة وللمعلَّقات خاصة مكانةٌ مرموقةٌ بين ما أثر من أدب العرب طوال حياتهم التاريخية، منذ ذلك الزمن البعيد الذى عاشوا فى حدود الجزيرة العربية إلى العصور التى انتشروا فيها حاملين مشاعلَ الإسلام فى مختلف بقاع الأرض.

وما من عصر من عصور التاريخ الطويلة التى عاشت فيها الأمّة العربية إلا وبرزت فيه العنايةُ الواضحةُ بالشعر الجاهلى والمعلَّقات بروزاً واضحاً، كأنهم ورثوا طبيعةَ الحرص على هذا التراث. وذلك لأنّ الشعرَ الجاهليّ يُعدّ أهمَّ مصدر من المصادر التى يستمدّ منها الباحثون فى دراسة تاريخ هذه الأمة وحضارتها ولذلك عُنِيَ الباحثون فى الأدب العربى والمشغوفون بها فى البلاد العربية وغيرها بدراسة هذا الأدب.

هذا من جهة ومن جهة أخرى إنّ الشعر كان يحتلّ مكانةً مرموقةً بين الناس وأصبح شاعره جزءاً مهماً فى نظام القبيلة يمجّد بطولاتها ويصوّر آمالَها ويفخر بمآثرها. ولمّا كانت المعلَّقات بوصفها جزءاً من هذا الميراث القيّم هى «الصورة الأخيرة التى انتهت إليها تجاربُ الجاهليين فى التعبير الشعرىّ ولذلك فاقت شهرتها شهرةَ ما سواها من الشعر الجاهلى، بل الشعر العربى على الإطلاق وأصبح لأصحابها من الذكر فى تاريخ الأدب العربى ما لم يظفر به غيرُهم من الشهرة وذيوع الصيت ومن الممكن اعتبارُ تلك الصورة التى وصلت بها إلينا المعلَّقات، الصورةَ الكاملةَ للشعر العربى بما اجتمع لها من حسن الوزن وجودة القافية، وقوة المعانى، وجزالة الألفاظ، ومتانة الصياغة.» (طبانة، ١٩٥٨م: ٥)، فلا شكّ أن العلماء والأدباء اهتمّوا بها واستشهدوا بها فى مؤلفاتهم الأدبية، والتاريخية، والبلاغية، والنحوية، والتفسيرية. كما أنّ أثر المعلَّقات فى النحو لايقلّ عنه فى التفسير؛ فقد حَظيت هذه القصائدُ بجهود النحاة قديماً وحديثاً فكثرت الشواهدُ النحويةُ من شعر المعلَّقات وخاصة إذا اعتمدت برواياتها المختلفة ولبعض هذه الشواهد أثرٌ كبيرٌ فى تثبيت القاعدة النحوية ولا سيّما القواعد التى انفردت شواهد المعلَّقات دون سواها فى تثبيتها. (دويكات، ٢٠٠٠م: ١٤)

ولايخامرنا شكٌّ أنّ هناك أسباباً مهّدت لنشأة شروح الشعر عامة والمعلَّقات خاصة، منها: سبب تاريخى، وسبب لغوىّ وسبب عاطفى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن أهمّ هذه الشروح القديمة: شرح المعلّقات التسع لأبى عمرو الشيبانى[1] (ت ٢٠٦ق)، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لأبى بكر الأنبارىّ (ت ٣٢٨ق)، وشرح القصائد المشهورات الموسومة بالمعلَّقات لأبى جعفر النحاس (ت ٣٣٨ق)، وشرح المعلَّقات السبع للزوزنىّ (ت ٤٨٦ق)، وشرح المعلّقات العشر للخطيب التبريزى (ت ٥٠٢ق).

وقد ظهر النقاطُ النقدية الهامة فى هذه الشروح فكان من الأهمية بمكان تسليط الضوء على طبيعة النقد عند شرّاح المعلَّقات ومنهجهم النقدى فى شرح هذه القصائد النفيسة.

ومن أهمّ الأهداف التى تقصد هذه المقالةُ تحقيقَها: دراسة منهج شرّاح المعلَّقات النقدى فى شروحهم، والإشارة إلى آراء الشرّاح النقدية. والمنهج الذى يتبعه هذا البحثُ هو التوصيفى ـ التحليلى. فقد تمّ تركيزنا فى هذه المقالة على عدة شروح قديمة مذكورة آنفاً وتعاملنا مع آثار الشرّاح وفق العقيدة البنيوية بطريقة سانكرونية أى على أساس أنها آثار متزامنة مع ذواتها عبر رصْد الفضاء والحَيِّز.

والجدير بالذكر أنه بالنسبة إلى منهج شرّاح المعلَّقات النقدى فنكاد لانعثر على ما يُذكر فى هذا الكتاب أو على بحث آخر شامل وافٍ للموضوع.

أما الخطة التى اخترناها للبحث عن النقد فى شروح المعلَّقات فتنهض على محورين بارزين هما: المقام والمقال[2].

وإليك الآن تعريف بعض المصطلحات التى وردت فى البحث:

١. جدير بالذكر أن هناك قرائن تثبت أنه لا تصح نسبة هذا الشرح إلى الشيبانى ولا يسع البحث هذا الموضوع ولكننا افترضنا صحة نسبة هذا الشرح إليه ودرسنا النقد فيه.

٢. ولا يفوتنا الذكر بأننا اتبعنا هذين المصطلحين والخطة المتوخاة فى بيان منهج الشراح النقدى طريقة الدكتور أحمد الودرنى فى كتابه «شرح الشعر عند العرب؛ من الأصول إلى القرن ١٤ق(دراسة سانكرونية)» إذ حاول الباحث فى كتابه المذكور البحث عن أجوبه لهذه الأسئلة: كيف شرح العرب أدبهم؟ وما هى أُطُرهم المرجعية فى ذلك؟ ثم انعقد كلامه على مصطلح الشرح داخل الأصول العربية ضمن التحليل المعجمى واعتبره وسيلة تمكنته من ضبط سياق المصطلح ودرسه من داخل اللغة المعنية؛ إذ أدى كل هذا به إلى الانتقال للبحث فى تطور المصطلح عبر الفضاءات. وقد بيّن الباحث فضاءات ثلاثة لشرح الشعر عند العرب هى: فضاء الرّواية عند أبى عبيدة، فضاء النقد عند أبوبكر الصولى، المرزوقى والتبريزى وفضاء الإحياء والتحديث عند اليازجى والبرقوقى. (الوردنى، ٢٠٠٩م: ١٦)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● المقام[1]: هو مجموعة الأوضاع النفسية والاجتماعية والتاريخية أو العناصر غير اللسانية التى تحدّد بثّ ملفوظ أو أكثر فى فترة من الزمن محدّدة وفى مكان بعينه. أما فى اللسانيات فعوضاً عن المقام يقع الحديث عن السياق أو السياق المقامىّ. (الوردنى، ٢٠٠٩م: ٤٤)

● المقال[2]: هو اللغة فى حالة استعمال أى لسان من الألسنة ينهض بوظيفة فاعل/ متكلم. (الوردنى، ٢٠٠٩م: ٤٤)

● الشرح[3]: «هو الكشف، يقال: شرَح فلان أمرَه أى أوضحه وشرح مشكلة بيّنها وشرح الشيء يشرحه شرْحاً وشرّحه فتحه وبيّنه وكشفه وكلّ ما فُتح من الجواهر فقد شُرح أيضاً تقول: شرحتُ الغامض إذا فسّرتُه والشرح الفتْح والشرح البيان والشرح الافتضاض للأبكار.» (ابن منظور، مادة: شرح) وهناك بعض المصطلحات والمفاهيم يقترب فى معناها من الشرح، ألا وهى: التفسير والتحليل والتأويل وبين كل هذه المصطلحات متصوّرات جامعة تؤلف بينها على نحو يجعلها تضطلع فيه بنفس الوظيفة الدلاليّة وإن تعددت العلامات وتباينت. (الوردنى، ٢٠٠٩م: ٨١ نقلاً عن الزيدى: ٤٠)

قبل الدخول فى صلب الموضوع علينا أن نوضح الأصول التى وضعها السلفُ فى شرح النصّ وتوارثها الخلف منهم وقد تجلّت على ثلاثة أصعدة هى:

نواة الشرح: وهى البيت الشعرىّ كوحدة دنيا فهو عندهم النصّ وعليه المدار.

حدود الشرح: فالشارح امتدّت عنايتُه إلى نصّيْن: نصّ المقام ونصّ المقال.

نمط الشرح: إذ كان الشارح يتعامل مع النصّ الشعرىّ تعاملاً ثلاثىّ الأبعاد: البعد اللغوىّ، والبعد المعنوىّ، والبعد الفنىّ.

ولسنا ممن يريدون إخراج القديم فى ثوب جديد بل نحن ممن جعلوا ديدنهم التأصيل بفهم القديم بالقديم فى ضوء الحديث، كما يدلّ عنوان الدراسة هذه عليها.

٢. مظاهر تعامل الشروح فى ضمن فضاء النقد:

فى هذا القسم من المقال نهتم بالمحورين الأساسين للبحث عن النقد فى شروح

---

1. Situation du discourse
2. Discourse
3. Explanation

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعلَّقات مشيراً إلى الشواهد المختلفة لها.

٢. ١. المقام:

«إن المقـام ينهض على عدة أطر تتواصل تراكباً أو تعاقباً. ويعمد الشـارح إلى أن ينـزّل ضمنها النصَّ الشـعرىّ باعتباره حدثاً قولياً يرتبط بأحداث غير لسـانية مؤثرة فيـه فاعلة، لذا أمكن النظر فى نوعين من المقام: مقـام خارجىّ يضمّ إطارين: التاريخ والاجتماعيات، ومقام داخلىّ يضم إطارين: رواية النصّ وفضاء الإنشـاد.» (الوردنى، ٢٠٠٩م: ٤٤)

٢. ١. ١. الخارجىّ:

يحتوى هذا النوع من المقام على إطارين، هما:

٢. ١. ١. ١. التاريخ:

يُلاحِظ قارئُ شـروح المعلَّقات أنّ أصحاب هذه الشـروح يعرضون ضمن شرحهم لنوعـين من الأحداث: أحـداث عامة مثّلت حافزاً من حوافز القول الشـعرىّ وباعثاً عليه، واتصلت بالنصّ فى كليته؛ وإليک بعض النماذج منها:

امتازَ ابنُ الأنبارىّ بين الشـرّاح بأنه كان يـأتى بمقدمات طويلة فى بداية كل معلَّقة مشـيراً إلى نسب الشاعر، موضحاً سـبب إنشـاد القصيدة مروراً بالحوادث التاريخية مسـتنداً إلى العلمـاء والرواة الذين سمع منهم أو أخذ عنهم هـذه الأخبار وزوّد قارئ شرحه بمجموعة ضخمة من المعلومات التاريخية والأخبار التى تتعلق بذاک العصر.

ولكن النحاس لم يُشِـر فى مقدمة شـرحه لكلّ قصيدة إلى سبب إنشاد هذه القصائد إلا فى معلَّقة زهير إذ ذكر أنّه قال هذه القصيدة لمدح الحارث بن عوف وهرم بن سـنان المريين. (النحاس، لاتا: ١/٩٩)

لانكاد نجد شـرحاً وافياً للحوادث التاريخية وأخبارها مما يتعلّق بالمعلَّقات فى شرح الزوزنىّ وكأن الشـرح بعيد كلّ البعد عن أتّون الشطحات التاريخية. ولم يصدّر الزوزنى فى شرحه كلّ معلَّقة بمقدّمة إلا معلّقتين؛ هما: معلَّقة امرئ القيس ومعلَّقة طرفة بن العبد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى مقدمته لمعلّقة امرئ القيس بدأ من قصة حبّ الشاعر لعنيزة ابنة عمّه وما فعل فى يوم دارة جلجل بفتيات الحىّ من سرقة ملابسهنّ واشتراطه إعادتها إليهنّ بخروج كلّ فتاة من الماء ومجيئها متجردة، وعقره ناقته لهنّ، وحملهنّ أمتعته. أشار الزوزنىّ إلى هذه القصة موجزة ومع أن بعض الشرّاح الآخرين كابن الأنبارىّ يعدّ هذه الحادثةَ سبباً لنظم القصيدة ولكن الزوزنىّ قال: «وذكر (أى امرؤ القيس) هذه القصة فى أثناء القصيدة.» (الزوزنىّ، ١٩٦٣م: ٦) وكأنّه لم يقبل كون هذه الحادثة سبباً فى نظم القصيدة كلّها؛ ولعلّه على حقّ إذ من الصعب القول بأنّ المعلَّقة بكاملها قيلت من أجل هذه الحادثة إذ أشار الشاعر إلى يوم دارة جلجل فى الأبيات ١٠ ـ ١٥، ولكنّه لم يذكر من القصة التى ساقها الرواةُ إلا ذبحَه الناقةَ للفتيات، ولم يُشِر إلى خروج الفتيات من الماء متجرّدات علماً بأنّ امرأ القيس لم يكن من الشعراء الذين يتعفّفون فى شعرهم.

وفى مقدمة معلَّقة طرفة بن العبد يبدأ حديثه عن قول المفضّل بن الضبىّ فى ذكر حسبه الكريم، وشعره الهجائىّ فى زوج أخته وما دار بينه (أى زوج أخته عبد عمرو) وبين عمرو بن هند الملك. وقال الزوزنىّ بعد ذكره رواية المفضّل وقد كان قال فى ذلك قصيدته التى أوّلها «لخولة أطلالٌ» وكأنّه يريد القول إن سبب إنشاد المعلّقة هو شعورُ الشاعر بقرب موته بالبحرين. وانفرد الزوزنىّ ببيانه السبب هذا ولكنّنا لا نجد أيةَ إشارة إلى الحادثة التى انتهت بقتله. ويشير الزوزنىّ أيضاً إلى سبب آخر فى قتل طرفة من رواية العتبىّ فى المقدمة.

النوع الثانى من الأحداث التى أشار إليها الشرّاح هى أحداثٌ خاصةٌ ترتبط بجانب من جوانب النصّ، منها:

قال الخطيب التبريزىّ فى شرح البيت الـ٤٩ للحارث، مشيراً إلى حادثة محاربة كسرى لإياد، وذكر أن لقيط بن يعمر الإيادىّ الذى كان ينزل الحيرة عندما اطّلع على ما قصده كسرى كتبَ إلى إياد وهو كانوا بالجزيرة ليستعدوا قواهم فى مقابلة العدو: «فلما بلغ كتاب لقيط إياداً استعدّوا لمحاربة الجنود التى بعث بهم كسرى، فالتقوا فاقتتلوا قتالاً شديداً حتى رجعت الخيلُ وقد أُصيبَ من الفريقين، ثم إنّهم بعد ذلك اختلفوا فيما بينهم وتفرّقت جماعتُهم فلحقت طائفة منهم بالشام، وأقام الباقون بالجزيرة.» (الخطيب

التبريزى، ١٩٩٧م: ٣١٤)

وقال ابن الأنبارىّ مثلاً فى شرحه البيت السابع عشر لزهير:

فَأقسَمتُ بِالبَيتِ الَّذى طافَ حَولَهُ رِجالٌ بَنَوهُ مِن قُرَيشٍ وَجُرهُمِ

مشيراً إلى حادثة بناء الكعبة ناقلاً عن أبى عبيدة و قال: «كانت الكعبة رُفعت حين غَرِقَ قومُ نوح عليه السلام، فأراد الله تبارك وتعالى تكرمةَ قريش، فأمرَ الله عزوجلّ أبويهم إبراهيمَ وابنَه إسماعيلَ عليهما الصلاة والسلام أن يُعيدا بناءَ الكعبة شرّفها الله تعالى على أسِّها الأول فأرادا بناءَها لما أراد الله عز وجلّ من تكرمة قريش، فأنزل الله تعالى فى القرآن: ﴿وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا﴾ (البقرة ٢: ١٢٧) ... الآية. ألا ترى أنهما أولُ من رفَع البيت بعد ما كان رُفع، فلم يكن وهو مرفوع له ولاة منذ زمن نوح عليه الصلاة والسلام ... .» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ٢٥٣)

٢. ١. ١. ٢. الاجتماعيات:

يهتمّ الشارحُ فى هذا الإطار –للمقام الداخلى لشرح النصّ– بالثقافة الاجتماعية التى أظهرها الشاعر فى شعره فهو متمثل إما فى شجرة الأنساب وما ينشأ من علاقات وإما فى الآداب التى أشار إليها الشاعرُ فى شعره.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالنسبة إلى شجرة الأنساب فكثيراً ما نلاحظ مثلَ هذه التوضيحات فى شرح ابن الأنبارىّ، إذ كان حريصاً على تدقيق رواية أقواله وشواهده، قال فى مقدمة شرحه معلّقة لبيد: «وأخبرنا أبو عمران موسى بن محمد الخياط قال: حدّثنا إسحاق بن إبراهيم الخراسانى ـ وهو ابن أبى إسرائيل.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ٥١٠)

قال النحاس مشيراً إلى عدم اهتمامه بمثل هذه الأمور كالحوادث التاريخية وتوضيح الأعلام الواردة فى أبيات المعلَّقات: «ولم أكثر الشواهد ولا الأنساب ليخفّ حفظ ذلك إن شاء الله.» (النحاس، لاتا: ٣/١)

أما الزوزنىّ فلم يتعرّض إلى تعريف أعلام الإنسان والقبائل التى أورد أسماءها فى شرحه وقد اكتفى فى تعريف العلم بذكر نسبه كما قال فى البيت الـ٢٧ للحارث: «إرم: جد عاد وهو عاد بن عوص بن إرم بن سام.» (الزوزنىّ، ١٩٦٣م: ١٦٠)، بل ربّما اكتفى

باسمه معرّفاً إيّاه بأنه «رجل» كما فعل فى شرحه للبيت الـ٦١ لمعلّقة عمرو والعلم هو «علقمة بن سيف». (المصدرنفسه: ١٢٩) أو شرحه للبيت الـ٦٩ لطرفة والعلم هو «قرط بن معبد» إذ قال فى شرح البيت: «يلومنى ما لم وما أدرى ما السبب الداعى إلى لومه إيّاى كما لامنى هذا الرجل فى القبيلة، يريد أنّ لومه إيّاه ظلم صراح كما كان لوم قرط إيّاه كذلک.» (المصدرنفسه: ٦٣) وكذلک موقفه بالنسبة إلى الملک «عمرو بن هند». (المصدرنفسه: ١٢٢) و»حصين بن ضمضم» (المصدرنفسه: ٨٢) وغيرهما من الأعلام المذكورة فى أبيات المعلّقات.

أما الخطيب فذلک فى ثلاثة مواضع من شرحه، منها أنه قال فى شرح البيت الأول للأعشى عند ذكر اسم «هريرة» أشار إلى «خُليد»: «قال أبو عبيدة: هريرة قينة كانت لرجل من آل عمرو بن مرثد أهداها إلى قيس بن حسان بن ثعلبة بن عمرو بن مرثد فولدت له خُليداً وقد قال فى قصيدته: جهلاً بأمِّ خُلَيْدٍ حَبْلَ مَنْ تَصِلُ.» (الخطيب التبريزى، ١٩٩٧م: ٣٢٩)

وأما بالنسبة إلى الآداب الجاهلية التى أشار إليها الشرّاح فى شروحهم فمنها:

فقال الشيبانىّ فى شرح البيت الـ٧٥ لمعلّقة امرئ القيس قال موضحاً لفظة «دوار» فى البيت، مشيراً إلى ما كان لهم من آدابهم فى طواف الكعبة عراةً: «ودوار اسم صنم فى الجاهلية كانوا يطوفون حوله وهم عراة وأتى بعضهم إلى بنى عدى فوجدهم يطوفون بدوار عراة فأعجبه ما رأى من محاسن النساء، فقال:

ألا يا لَيْتَ أخْوالى عَدياً   لهُم فى ما أتَوا دَوارُ

وكذلک كانوا يطوفون فى البيت الحرام عراة أيضاً فى الجاهلية، فقالت امرأة:

اليومَ يبدو بعضه أو كلّه   وما بَدا منه فلا أحلُّهُ

أصَمُّ مثلُ القَعْبِ بادٍ ظِلُّهُ

إلا الحمس وهم قريش فيطوفون فى ثيابهم، النساء فى الليل والرجال فى النهار وكانت المرأة منهم تتخذ مسابح من سيور فتعقلها بحقويها وتضمهما وتدور الدوران بعينه.» (الشيبانىّ، لاتا: ٧٦١)

أو قال ابنُ الأنباريّ مشيراً إلى أن العرب كانوا: «يوقدون النار في شدة البرد وينحرون الجزور ويضربون بالقداح وأكثر ما يفعلون ذلک بالعشيّ في وقت مجيء الضيف. قال النمر:

وَلَقَد شَهِدتُ إذا القِداحُ تَوَحَّدَت   وَشَهِدتُ عِندَ اللَيلِ موُقِدَ نارِها

عَن ذاتِ أَولِيَةٍ أَساوِدُ رَبِّها   وَكَأَنَّ لَونَ المِلحِ فَوقَ شِفارِها

(ابن الأنباريّ، لاتا: ٢٣٠)، وقال أيضاً في شرح البيت الـ٢١ لامرئ القيس مشيراً إلى ما كان عند الجاهليين من أمر الطلاق قائلاً: «وقال خالد بن كلثوم: كان طلاق أهل الجاهلية أن يَسُلَّ الرجلُ ثوبه من امرأته وتسلّ المرأة ثوبها.» (المصدرنفسه: ٤٦)

أو قال الزوزنيّ مستشهداً بالآية القرآنية لشرح آداب العرب أنه استشهد بالآيتين مبيّناً ما كانت تقوم به المرأةُ من آداب في وفاة زوجه، في شرح عبارة «إذا تطاول عامها» في البيت الـ٨٨ للبيد:

وَهُمُ رَبيعٌ لِلمُجاوِرِ فيهِمُ   وَالمُرمِلاتِ إِذا تَطاوَلَ عامُها

إذ أن: «المرأة كانت إذا توفّي عنها زوجُها أقامت عاماً ونزل بذلک القرآنُ في أول شيء، قال الله عز وجلّ: ﴿وَالَّذِينَ يُتَوَفَّوْنَ مِنكُمْ وَيَذَرُونَ أَزْوَاجًا وَصِيَّةً لِّأَزْوَاجِهِم مَّتَاعًا إِلَى الْحَوْلِ غَيْرَ إِخْرَاجٍ﴾ (البقرة٢: ٢٤٠)، ثم نُسخ هذا بقوله: ﴿وَالَّذِينَ يُتَوَفَّوْنَ مِنكُمْ وَيَذَرُونَ أَزْوَاجًا يَتَرَبَّصْنَ بِأَنفُسِهِنَّ أَرْبَعَةَ أَشْهُرٍ وَعَشْرًا﴾ (البقرة٢: ٢٣٤).» (الزوزنيّ، ١٩٦٣م: ٢٠٧)

٢. ١. ٢. الداخليّ:

أما المقام الداخليّ فيحتوي إطارَ الرواية:

٢. ١. ٢. ١. الرواية:

يُلاحَظ في هذا الإطار أنّ الشارح يعتمد على تقديم أكثر من رواية للبين الذي هو بصدد شرحه، إليک بعض النماذج منها:

الشيبانيّ بما أنه كان راوية شهيراً في رواياته وجمع مجموعةً كبيرةً من الشعر الجاهلي

فله المنّ على كلّ من يهتم بالعربية لحفظه هذه الأشعار من يد الضياع فنراه فی شرحه المعلّقات أيضاً اهتمّ برواية أبياتها المختلفة، قال فی شرح البيت الـ۳۸ لمعلّقة امرئ القيس: فی بيانه جواب «لمّا» مشيراً إلی جواز كون الواو مقحمة أو غير مقحمة وذكر رواية البيت تاليه بناءً علی الإعراب: «وزعم بعضهم أن جواب لمّا قوله: انتحی بنا، والواو مقحمة ويجوز أن تكون الواو غير مقحمة والجواب محذوفاً تقديره: فلمّا أجزنا ساحة الحّی أمنّا وعلی هذا الوجه تكون رواية البيت الذی يليه: إذا قلت هاتی نوّلينی تمايلت، ويروی: مددتُ بغُصْنی دَوْمَةٍ.» (الشيبانیّ، لاتا: ۱۴۴)

أو يُلاحظ أنه أشار إلی الرواية فی شرح البيت دون أی توضيح آخر، قال فی شرح البيت الحادی عشر للنابغة:

سَرَت عَلَيهِ مِنَ الجَوزاءِ سارِيَةٌ تُزجی الشَّمالُ عَلَيهِ جامِدَ البَرَدِ

«ويُروی جامدُ البرد.» (الشيبانیّ، لاتا: ۸۸)

أو قال فی بيتٍ لعنترة:

عَهدی بِهِ مَدَّ النَهارِ كَأَنَّما خُضِبَ البَنانُ وَرَأسُهُ بِالعِظلِمِ

«ويروی: خَضِبُ البنان.» (الشيبانیّ، لاتا: ۲۴۷)

أما ابن الأنباریّ فإنه فی مقدمات القصائد التی هو بصدد شرحها عندما أشار إلی الحوادث التاريخية والأنساب والأحساب اهتمّ برواياتها وذَكَرها مستنداً إلی قائليها، وكذلك فعله فی شرح الأبيات، قال فی شرح البيت السبعين لعنترة: «قال يعقوب بن السكيت: أنشدنی هذا البيت محمد بن سلام الجمحی عن يونس ...» (ابن الأنباریّ، لاتا: ۳۶۰)

ولم يكن ابن الأنباریّ ملتزماً بأن يأتی بالرواية فی موضع معين من شرحه البيت، بل أتی به فی مواضع مختلفة؛ بداية شرح البيت أو فی ضمن الشرح وبعد شرحه الألفاظ أو فی خاتمة شرح البيت.

وكما لاحظنا أنه كان يهتمّ بالمعنی ويوضحه علی أساس الروايات المختلفة، فكذلك يهتمّ بالنحو علی أساس الروايات أيضاً ومثال ذلك أنه قال فی شرح البيت الـ۷۲ لامرئ القيس:

يُضىءُ سَناهُ أو مَصابيحُ راهِبٍ   أمالَ السَّليطَ بِالذُّبالِ المُفَتَّلِ

«ويروى: أو مصابيح راهب بالخفض، فمن رفع المصابيحَ قال: هى منسوقة على ما فى الكاف من ذكر البرق، ومن خفض المصابيح قال: هى منسوقة على اللمع، كأنه قال: كلمع اليدين أو مصابيح راهب.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ١٠٠)

وأشار أيضاً إلى رواية الأبيات غير أبيات المعلَّقات، قال فى مقدمة قصيدة امرئ القيس مشيراً إلى حادثة تاريخية وقد اسشتهد بأبيات له، قال فى شرح البيت:

وَقَاهُمْ جَدُّهُم بِبَنِى أبيهِم   وبِالأشْقَيْنَ ما كانَ العِقابُ

«ويروى «وقاهم جدّهم ببنى علىّ» وعلى هو عبد مناة بن كنانة.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ٦)

ذهب ابن الأنبارىّ أبعد من هذا واستشهد بالشعر حيناً وبالآية حيناً آخر لشرح الرواية التى ذكرها للبيت الذى كان بصدد شرحه، قال فى شرح البيت الـ٢٤ لامرئ القيس:

تَجاوَزتُ أحراساً إلَيها وَمَعشَراً   عَلَىَّ حِراصاً لَو يُسِرّونَ مَقتَلى

«ويروى: «يُشِرّون مقتلى» بالشين أى يُظهرون، يُقال: أشررتُ الشئ، إذا أظهرته، قال الشاعر يذكر أصحاب على رضى الله تبارك وتعالى عنه:

فما بَرِحوُا حتّى رأى اللهُ صَبْرَهُمْ   وحتّى أُشِرَّتْ بالأكُفِّ المصاحفُ

يريد: حتى أظْهِرت.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ٤٩)

لم يكن الزوزنىّ حريصاً على الرواية كثيراً فلا نعتبره من العلماء الذين يسندون رواياتهم إلى المؤلفين ولكنّ هذا لايعنى أنه لم يُراعِ الأمانة العلمية، بل أشار إلى بعض أسماء العلماء الذين أخذ عنهم ـ كما أشرنا فى مصادره ـ وذكر أصحاب الدواوين الذين استشهد بأبياتهم فى شرحه.

اهتمّ الزوزنىّ بالشكل الكلّى للرواية وحاول أن يحفظ على الهيكل العام لشرحه ولم يضف إليه من عنده ما ليس فيه وإذا اضطرّ إلى ذلك نصّ على ما فعل كالذى نراه فى شرح معلَّقة امرئ القيس يبدأ شرح البيت الـ٤٨:

وَقِربَـةِ أقـوامٍ جَعَلـتُ عِصامَهـا عَلـي كاهِـلٍ مِـنّى ذَلـولٍ مُرَحَّلِ

وقال: «لم يروِ جمهور الأئمة هذه الأبيات الأربعة فى هذه القصيدة وزعموا أنّها لتأبّط شرّاً أعنى: وقربة أقوام إلى قوله وقد أغتدى، ورواها بعضهم فى هذه القصيدة هنا.» (الزوزنى، ١٩٦٣م: ٢٨)

من مظاهر اهتمام الزوزنىّ بالرواية هو أنّ الرواية عنده وسيلةٌ للغاية (شرح المعنى) ويوضّح معنى البيت على أساس الروايات المختلفة له كما وضّحنا شرحه المعنى فى البيت الثانى، و الـ٤١ من معلَّقة عمرو بن كلثوم.

وعلى الرغم من تصرفه فى الرواية لم يتتبّع الروايات عند الشعراء ولم يبيّن ما أجروه من تعديل لأشعارهم بدافع من النقد الذاتىّ ولم يعرض الروايات على مقاييس نقدية ليميّز الجيّدَ من الردىء.

اهتمّ الخطيبُ التبريزىّ بالروايات المختلفة لألفاظ البيت أو لما تعلق بالنحو والإعراب وإن لم يُشِر فى كثير من المواضع إلى أسماء العلماء الذين قد أوردوا تلك الروايات. والظاهرة اللامعة فى ذكره الأخبار التاريخية أنه كان يسقط منها الإسنادُ فى غالب الأحيان ويسردها مباشرة كأنه هو الذى تلقاها من منشئها ملحقاً بها بعض التصرف فى عباراتها وألفاظها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢. ٢. المقال:

يمكننا فى هذا الضرب الوقوفُ عند صنفين بارزيْن هما الشرح من الداخل والشرح من الخارج.

٢. ٢. ١. الشرح من الداخل:

يضمُّ هذا الإطارُ المستوى الفنىّ، والمستوى الدلالىّ وأساسه معانى القول مقاصده.

٢. ٢. ١. ١. المستوى الفنىّ:

إنّ نسيج هذا المستوى هو الصرف والصوت والإيقاع والنحو والبلاغه. ونذكر هنا لكل من هذه المقاصد نماذج.

أ. الجانب الصرفیّ المعجمیّ:

أهمُّ الظواهر التی تجلّت فی الجانب الصرفیّ المعجمیّ ویمکننا الإشارةُ إلیها، هی:

● **الإشـارةُ إلی جمع الألفاظ ومفردها:** یقول ابن الأنباریّ فی شـرحه للبیت الـ٤٣ لامرئ القیس:

وَفَـرعٍ یَزیـنُ المَتنَ أسـوَدَ فاحِمٍ　　　أثیـثٍ کَقِنـوِ النَّخْلَـةِ المُتَعَثـکِلِ

«القِنْو والقُنو والقَنَا: العذق وهو الشـمراخ والعَذْق بفتح العین: النخلة ویقال فی جمع القنْو قِنْوانٌ وقُنْوانٌ، وحکی الفراء قُنْیان فی جمع قِنْو.» (ابن الأنباریّ، لاتا: ٦٢)

● **الإشارةُ إلی تذکیر لفظةٍ ما أو تأنیثها:** قال النحاسُ فی شرح البیت الـ٦٧ لامرئ القیس:

ومَـرَّ عَلَـی القَنـان مـن نَفیانِـه　　　فَأنزَلَ مِنـهُ العُصمَ مِـن کُلِّ مَنزِلِ

«العُصْم: الوعول، واحده أعصم، والأنثی أروية وعصماء.» (النحاس، لاتا: ٤٧/١)

● **الإشـارةُ إلی معنی الکلمات وتوضیحه من خلال تصریف الألفاظ المذکورة فی البیـت بذکر ماضیه ومضارعه ومصـدره:** قال الخطیب فی لفظة «عفَا» فی البیت الثانی لامرئ القیس:

فَتوضِـحَ فَالمِقـراةِ لَم یَعـفُ رَسمُها　　　لِمـا نَسَـجَتها مِن جَنـوبٍ وَشَمأَلِ

«عفَا الشیء یَعْفو عَفْواً وعُفوّاً وعَفَاءً.» (الخطیب التبریزیّ، ١٩٩٧م: ٢٦)

● **الإشـارةُ إلـی تکوین المفردات صرفیاً کذکرهم عند کـون الکلمة مصغّرة:** قال الشـیبانیّ فی شـرح لفظة «الضُّحی» فی البیت الـ٧٤ لمعلَّقة امـرئ القیس، إذ تصغیرها «ضُحَیّ» «والقیاس ضحیَّة، إلا أنه لو قیل ضحیة لأشـبه تصغیر ضحوة.» (الشـیبانیّ، لاتا: ٠٥١)

● **الإشارةُ إلی القلب فی الکلمات:** وأشار النحاس إلی ذلک فی شرحه البیت الـ٤٤ للأعشی:

أبلِـغ یَزیـدَ بَـنی شَـیبانَ مَألُکَةً　　　أبـا ثُبیـتٍ أمـا تَنفَـکُّ تَأتَـکِلُ

«المألُکة»: الرسـالة ومَلَکٌ عند بعض أهل اللغة من هذا لأن الأصل ملأک والدلیل علی هذا أنه یقال فی الجمع ملائکة، إلا أن هذا عند أهل النظر لا یجوز إلا علی القلب،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لأن مألُكَة الهمزة فيها فاء الفعل، والملأك الهمزة فيه عين الفعل وأجود من هذا أن يكون ملأك من قولهم: ملأكةٌ، لأنه قد حُكى مَلأكة بمعنى مألكة.» (النحاس، لاتا: ١٤٨/٢)

● **الاهتمام بأصل اللغات للكلمات أهى كلمة رومية أم فارسية معربّة**: وفى الحقيقة تتسع دائرةُ شرح الكلمة الغريبة عنده لتظهر لنا صلة العربية باللغات المجاورة كقول ابن الأنبارىّ فى شرح اللفظة «بوصىّ» فى البيت الـ٨٢ لطرفة:

وَأتلَـعُ نَهّـاضٌ إذا صَعَّـدَت بِـهِ   كَسُـكّانِ بوصـىٍّ بِدِجلَـةَ مُصعِدِ

«البوصىّ: السفينة وهو فارسىّ معرّب.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ١٧٢)

● **الإشـارةُ إلـى المرادفات للكلمة التى وردت فى البيـت**: كقول الزوزنىّ فى البيت الـ٩٥ للبيد:

أُغلـى السِـباءَ بِكُلِّ أدكَـنَ عاتِقٍ   أو جَونَـةٍ قُدِحَت وَفُـضَّ خِتامُها

قـال: «الخاتم والخاتام والخيتام والختام واحد.» (الـزوزنىّ، ١٩٦٣م: ١١٠) وكأنّ المعنى واضحٌ إلى حد لم يذكره الزوزنىّ.

● **الإشـارةُ إلى الكلمات التى تدخل فى الأضداد**: و ذلك كقول الخطيب فى شـرح لفظة «يسرّون» فى البيت الـ٤٢ لامرئ القيس:

تَجاوَزتُ أحراسـاً إليها وَمَعشَـراً   عَلَـىَّ حِراسـاً لَو يُسِـرّونَ مَقتَلى

«ويروى: يُسِـرّون بالسين غير معجمة، ويُشـرّون، بالشين معجمة، فمن رواه بالسين غير معجمة احتمل أن يكون معناه: يكتمون ويحتمل أن يكون معناه: يُظهرون وهو من الأضداد.» (الخطيب التبريزىّ، ١٩٩٧م: ٨٥)

● **بيـان مـا فى اللفظة من المدّ والقصـر وكيفية كتابتها**: وهى كثيرة فى شـرح ابن الأنبارىّ ولعلّ مردّه إلى أنّه كان يُملى شـرحه وأشـار إلى هذه المسـائل لتيسير الأمر لتلامذتـه الذيـن كانوا يكتبون ما كان يمليه عليهم، منها أنـه قال فى لفظة «الهوينى» فى البيت الـ٦٨ لعمرو: «وسـبيله أن يُكتب بالياء لأنـه يجرى مجرى متى.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ٤٢٤) وقال فى شـرح البيت السـادس للحارث: «ويقال: وهو من عُليا مَعَدّ، بضمّ العين مع القصر، ومن عَلْياء مَعَدّ بفتح العين مع المدّ.» (المصدرنفسه: ٧٣٤)

● توضيح دلالة المشتقات: كدلالة المصدر إذ وضّح ابن الأنبارىّ أنها اتسعت للدلالة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على الحال، كقوله فى شرح البيت الخامس لامرئ القيس:

وُقوفاً بِها صَحبِي عَلَىَّ مَطِيّهُم يَقولونَ لا تَهلِک أَسيً وَتَجَمَّلِ

«قال البصريون: نصب أسىً لأنه مصدر وُضع فى موضع الحال والتقدير عندهم: لا تهلک آسياً أى حزيناً.» (المصدرنفسه: ٢٥)

ب. الجانب الصوتىّ الإيقاعىّ:

للجانب الصوتىّ أهميةٌ كبيرةٌ فى الشعر، فالشاعر يصبّ معانيه وينسج ألفاظه فى قالب موسيقى يشدّ الآذان ويعطف القلوبَ. وبالرغم من أنّ شرّاح المعلَّقات قلما يقفون عند الظواهر الصوتية فإننا لانعدم إشاراتٍ طفيفةً تخصّ هذا الجانبَ مثلما يتضح ذلک من خلال الشواهد التالية:

قالل ابن الأنبارىّ فى شرح البيت الـ٩١ لطرفة:

وَقالَ ذَروهُ إنَّما نَفعُها لَهُ وَإلّا تَرُدّوا قاصِىَ البَرکِ يَزدَدِ

قال: «وزن يزدد يفتعل أصله يزتَيِد، فأبدلوا من التاء دالاً لأنها أشبه بالزاى وأسكنوا الدال الثانية للجزم وجعلوا الياء ألفاً لتحركها وانفتاح ما قبلها ثم أسقطوها لسكونها وسكون الدال الثانية وكسرت الدال الثانية للقافية.» (المصدرنفسه: ٢٢١)

فهذه المماثلة الصوتية منشأها جهرُ الزاى وهمسُ التاء والدال أخت التاء فى المخرج وأخت الزاى فى الجهر، قربوا بعض الصوت من بعض فأبدلوا التاء أشبه الحروف من موضعها بالزاى (ابن جنّى، ١٩٨٨م: ٧٢)، وفسّر محمود فهمى حجازى هذه الظاهرةَ وقال: «فالسمة الحاسمةُ هنا أن الزاىَ صوتٌ مجهورٌ؛ أى أنَّ الوترين الصوتيين يهتزّانِ بشدة عند النطق به، أمّا التاء التى كنا نتوقعها فى وزن «افتعل» من المادة «زهر» ليكون الفعل «ازتهر» فهى صوتٌ مهموسٌ أى: لايتوتَّر الوتران الصوتيان عند نطقهما وما حدث يتخلّص فى أنّ توترَ الوترين الصوتيين فى نطق الزاى استمرّ بعد المدة الوجيزة جداً التى ينطق فيها صوت الزاى ... لقد استمرّ توتر الوترين الصوتيين عند النطق بما كان يظن أنه سيخرج تاء وهنا نطقت الدال، وهذا يعنى (ز + ت) = (ز+د) أى: (مجهور + مهموس) = (مجهور + مجهور).» (المصدر نفسه: ٥١)

ومن ذلک أيضاً قول ابن الأنباریّ فی شرح البيت الـ٥٣ لعمرو بن كلثوم إبدال الواو تاءً فی كلمة «التراث» وأصله الوُرَاث لأنه فُعَال من ورثت فأبدلوا من الواو تاءً لقربها منها فی المخرج. (ابن الأنباری، لاتا: ٤٠٦)

وقال فی شرح البيت الـ٥٨ لزهير:

وَمَهما تَكُـن عِندَ إمرِئٍ مِن خَليقَةٍ   وَإن خالَها تَخفي عَلي الناسِ تُعلَمِ

«قوله «مهما» معناه وما تكن عند امرئ فأرادوا أن يصلوا «ما» بما التی يوصل بها حروف الجزاء كقولک «إمّا» و»متی ما» فثقل عليهم أن يقولوا ماما؛ لاستواء اللفظين فأبدلوا من الألف الأولی هاءً ووصلوها بالثانية فقالوا: مهما.» (المصدرنفسه: ٢٨٩)

وأشـار ابن الأنباریّ إلی ما التقت الحرفان من جنس واحد فحذفت إحداهما كما أشار فی شرح البيت السابع لطرفة:

خَـذولٌ تُراعـی رَبرَبـاً بِخَميلَـةٍ   تَنـاوَلُ أطـرافَ البَريـرِ وَتَرتَدی

«وقولـه «تناول أطراف البرير» أصله تتناول، لأنّه فعل للمؤنث مسـتقبل، قال الله عزّوجل: ﴿تَنَـزَّلُ الْمَلائِكَةُ وَالرُّوحُ﴾ (القدر: ٤) تتنزّل الملائكـة والروح، فمعناه تتنزّل الملائكة فاستُثقل الجمعُ بين تاءين فحُذف إحداهما. قال الفراء: يجوز أن يحذف الأولی ويجـوز أن يحذف الثانية، لأنّ حركتَهما متّفقة، وقال هشـام: المحذوفة هی الأولی، وقال البصريون: المحذوفة هی الثانية لأنّ الأولی عَلَم اسـتقبالٍ، وعَلمُ الاسـتقبال لا يسقُط.» (المصدرنفسه: ١٤٣)

تخفيفُ اللفظ؛ ونقصد منه تركُ الثقل فی النطق ويُلاحظ أنّ ابنَ الأنباریّ أشـار إلی التخفيف فی مواضع مختلفة ورد فی شـعر المعلَّقـات. وللتخفيف أنواعٌ مختلفةٌ؛ منه تخفيفُ الحركات فی الكلمات المختلفة ومنه تخفيفُ الحرف أی حذفها.

أما تخفيفُ الحركة فقد يتحقّق التخفيف فی كلمةٍ ما بتخفيف حركة الضمّة كما قال ابن الأنباریّ فی شرح البيت السبعين لعمرو بن كلثوم:

كَأنَّ مُتونَهُـنَّ مُتـونُ غُـدْرٍ   تُصَفِّقُهـا الرِّيـاحُ إذا جَرَينـا

«وتصفّقها الرياح صلة غُدْر، وأصله غُدُر فسـكنّت الدال تخفيفاً وهو كقولهم: كتاب، وكُتُب وكُتْب.» (المصدرنفسه: ٦١٤)

وأما الثانى أى تخفيف الحرف فقال فى شرح البيت الـ ٤٧ لعمرو بن كلثوم:

بأنّـا العاصِمـونَ بـكلّ كَحْـلٍ وأنّـا الباذِلـوُنَ لِمُجْتَديـنا

«فالأصـل فى «أنّا» «أنّنا»، فحذفـت النون تخفيفاً وقال الفراء: أنّـا أجود من أنّنا وكلاهما جائز.» (المصدرنفسه: ٨١٤)

أو قال فى شرح البيت الخامس لزهير:

أثـافِىَّ سُـفعاً فى مُعَـرَّسِ مِرجَـلٍ وَنُؤيـاً كَجِـذمِ الحَـوضِ لَم يَتَثَلَّمِ

«يقـال: أثافىّ وأثافٍ بالتثقيل والتخفيف، واحدتها أثفية مشـددة وقال هشـام: إذا كانت الواحدة مشـدّدة ففى الجمع التثقيل والتخفيـف، كقولك: أمنيّة وأمانىّ، وأمان ... وأثفيّة وأثافىّ وأثافٍ، وأواريّ وأوارٍ فى جمع آرى.» (المصدرنفسه: ١٤٢)

فى الأمثلـة المذكورة تحقق التخفيفُ بحذف حرف كما وضّح ابنُ الأنبارىّ، ويمكن أن يكون التخفيفُ بتسهيل الهمز أيضاً كما كان فى البيت الـ ٣٢ للحارث:

فَبَقينـا عَلـي الشَّـناءَةِ تَنمِيـ ـنـا حُصـونٌ وَعِـزَّةٌ قَعسـاءُ

وقـال ابن الأنبارىّ: «ويروى «تُنبيها حصونٌ»، أى ترفعها؛ أخذ من النّبوة والنباوة وهى المكان المرتفع ... وقال أبوعبيدة: العرب تترك همز ثلاثة أحرف أصلها الهمز وهى النبى من أنبأ عن الله عز وجلّ والخابية وهى مأخوذة من خبأت، والذرية وهى من ذرأ الله تعالى الخلق وبعض العرب يهمز «النبى» ويخرجه على أصله.» (المصدرنفسه: ٨٥٤)

ولايفوتنا أن نذكر أن النحاسَ أشـارَ فى شـرحه إلى بعض الأسـباب الصوتية التى أثـرت فى الضبط الإعـرابى للكلمة فى أبيات المعلّقات واضطرّ الشـاعر أن يغيّر حركة الكلمة، منها:

- وزنُ البيت واستواؤه؛ وذلک كقوله فى شرح البيت الـ٤٧ لامرئ القيس:

عَـلاَ قَطَنـاً بِالشَّـيمِ أيمَـنُ صَوبِهِ وَأيسَـرُهُ عَلـي السِّـتارِ فَيَذبُـلِ

إذ «يذبل»: «كان يجب ألاينصرف لأنه معرفة وهو على وزن الفعل المستقبل إلا أنه صَرَفَه ضرورة، لأنه يجوز للشاعر أن يَصرف ما لا ينصرف.» (النحاس، لاتا: ١/٦٤)

- اتباعُ حركة الإعراب ما قبلها فى اللفظة؛ وذلک فى البيت الـ٧٥ لعمرو:

مَـتى نَعقِـد قَرينَتَنـا بِحَبـلٍ نَجُـذُّ الحَبـلَ أو نَقـصِ القَرينـا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذ قال: «وقوله «نجدّ الحبل» جواب الشرط، يجوز فيه الكسرُ والفتحُ والضمُ وإظهار التضعيف في غير هذا البيت فمن كسَر وهو الاختيار فلالتقاء الساكنين وإنما كان الاختيار لأنه لمّا لقىَ الساكن ألفٌ ولامٌ أشبَهَ اضربِ الرجلَ ومن فَتَحَ فلأنّ الفتحةَ خفيفةٌ والمضاعفَ ثقيلٌ ومن ضمّ أتبعَ الضمّةَ الضمّةَ ومن أظهرَ التضعيفَ فلأنّ الساكن الثاني من نجدْ فى موضع سكون.» (المصدرنفسه، لاتا: ١١٢/٢)، وهذا نوع من التوافق الصوتى بين حرفى كلمة.

● الجرُ بالمجاورة؛ وذلك فى شرحه البيت الـ٨٧ لامرئ القيس:

كَأَنَّ ثَبيراً فى عَرانينِ وَبْلِهِ كَبيرُ أُناسٍ فى بِجادٍ مُزَمَّلِ

وقال: «وقوله «مزمل» أى مدّثر وكان يجب أن يقول: «مزملُ» لأنه نعتٌ للكبير، إلا أنه خفضه على الجوار.» (المصدرنفسه، لاتا: ٨٤/١)

إن الخطيبَ لم يهتمّ بالقضايا الصرفية والصوتية التى أشار الشرّاح وخاصة ابن الأنبارىّ والنحاس إليها فى شرحهم كالإبدال، والإدغام، والإعلال وتخفيف الألفاظ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ج. الجانب النحوىّ:

من مظاهر اهتمام شرّاح المعلّقات بالنحو فى شرحهم المعلّقات أنه:

● **ذكرُ الأوجه الإعرابية المحتملة لمفردات البيت:** قال الشيبانىّ فى شرح هذا البيت لامرئ القيس:

مُهَفهَفَةٌ بَيضاءُ غَيرُ مُفاضَةٍ تَرائِبُها مَصقولَةٌ كَالسَّجَنجَلِ

«ومهفهفةٌ مرفوعٌ على أنه خبرُ مبتدأ محذوف والكافُ فى قوله كالسجنجل فى موضع رفع نعتٌ لقوله «مصقولة»، ويجوز أن يكون فى موضع نصب على أن يكون نعتاً لمصدر غدَوْنَ، كأنه قال مصقولة صقلاً كالسجنجل.» (الشيبانىّ، لاتا: ٦٤١)

● **تحديدُ متعلّق الظرف والجار والمجرور:** كقول الشيبانى فى حرف «على» فى البيت التالى لمعلّقة طرفة:

عَلى غَيرِ ذَنبٍ قُلتُهُ غَيرَ أَنَّنى نَشَدتُ فَلَم أُعْقِل حَمولَةَ مَعبَدِ

«على متعلقة بلامَنى، ويحتمل أن تكون متعلقة بأيأسنى [فى البيت السابق].»

(الشيبانيّ، لاتا: ٠٧)

● **الاهتمامُ بإعراب الجمل**: إذ لا يقلّ أهميةً عن إعراب المفردات والألفاظ في الجملة وبإمكانها أن تكشف عن علاقة كلّ جملة بما قبلها وما بعدها ولذلك اهتمّ به ابن الأنباريّ وأشار إلى إعراب الجمل في شرحه عند تتبعه إعراب المفردات، ونماذجه كثيرة في شرحه، منها: أنه أعرب جملة أن ومعموليها بأنها سدّت مسد مفعولي خال، في شرح البيت الـ١٤ لطرفة:

إذا القَومُ قالوا مَن فَتىً خِلتُ أنَّني   عُنيتُ فَلَم أكسَل وَلَم أتَبَلَّدِ

«وأنّ كافية من اسم خِلْتُ وخبره.» (ابن الأنباريّ، لاتا: ١٨٣)

● **بيانُ العوامل الإعرابية**: باعتبارها الركن الهام من أركان الإعراب، ذلك أنّ العامل في النحو هو العمود الفقري الذي تدور حوله كثيرٌ من الأبحاث الرئيسية والفرعيّة، ومعنى العامل يتجلّى عند النحويين لتحقق المعنى الذي اقتضاه الإعراب أو هو ما أوجب كون آخر الكلمة على وجه مخصوص. (الجرجاني، ١٩٣٨م: ١٢٦) وابن الأنباريّ لا يكاد يتخلى عن بيان العامل الإعرابي وهو حيناً عنده بيان مختصر يكتفي فيه بمجرد ذكر العامل على نحو قوله في الشطر الثاني للبيت الـ٢١ للحارث «عندَ عمروٍ وهلْ لذاك بقاءُ»: «والبقاء رفع باللام في قوله: (لذاك).» (ابن الأنباريّ، لاتا: ٤٥٤)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● **الإشارةُ إلى آراء الكوفيين والبصريين في قضايا نحوية**: قال النحاس في شرح البيت الـ٣٣ للبيد:

فَمَضي وَقَدَّمَها وَكانَت عادَةً   مِنهُ إذا هِيَ عَرَّدَت أقدامُها

«وفيه من النحو أنه قال: وكانت مؤنث والأقدام مذكر، فزعم الكوفيون: أنه لمّا أولى كان خبرها وفرّق بينها وبين اسمها، توهم التأنيث فأنّث وحكى الكسائي عن العرب: كانت عادةً حسنة من الله المَطَرُ. وقال بعض البصريين أنه إنما أنّث الأقدام لأنه مضاف إلى مؤنث وهو مشتمل عليه وشبّهه بما أنشد سيبويه:

رأت مرَّ السِّنين أخَذْنَ منّي   كَما أخَذَ السِّرارُ مِنَ الهِلالِ

فأنّث المرّ لأنه مشتمل على السنين.» (النحاس، لاتا: ١/١٤٧)

● **الإشارةُ إلى معاني الحروف والظروف في البيت**: إذ نلاحظ أنّ بعضَها تأخذ معنى

بعض في البيت ليناسب المعنى. قال النحاسُ فى معنى حرف «الباء» فى البيت الـ٣٩ لامرئ القيس:

تُضـيءُ الظَّلامَ بِالعِشاءِ كَأَنَّها مَنارَةُ مُمسى راهِبٍ مُتَبَتِّلِ

إذ قال: ««بالعشاء» معناه «فى العشاء»، كما يقال: فلان بمكة وفى مكة وإنما صارت الباء فى موضع «فى» لقربها من معناها.» (النحاس، لاتا: ٢٧/١)

● **الإشارةُ إلى بعض قضايا نحوية وقواعدها:** كقول الزوزنىّ فى شرح البيت الـ٣٤ لامرئ القيس، إذ قال: «يكون لا مع الفعل الماضى بمنزلة لم مع الفعل المستقبل فى المعنى.» (الزوزنى، ١٩٦٣م: ٨٣)

من الشرّاح الذين اهتمّوا بالنحو والإعراب هم ابن الأنبارىّ إذ كان إماماً فى النحو وكذلک النحاس إذ ضاع صيتُ شرحه بالنحو والإعراب.

يبدو لنا بعد التأمل فى كتاب ابن الأنبارىّ أنه كان يتعصّب للمذهب الكوفىّ فى النحو ويظهر ذلک لنا من خلال أمرين: الأول خلال تنبيهه آراء الكوفيين وكثرة استشهاده بأقوال أئمة هذا المذهب كأبى جعفر أحمد بن عبيد، والفراء، وأبى عبيدة والثانى خلال اعتماده المصطلحات الكوفية فى بيان إعراب الأبيات.

أما القضايا النحوية التى أُولِعَ بها النحاسُ فى شرحه فقلّما اعتمد فيها على ابن الأنبارىّ ولعلّ ذلک يعود إلى اختلاف المنهجين، لأنّ ابنَ الأنبارىّ كان ذا نزعةٍ كوفية فى النحو، بينما النحاسُ كان يميل إلى المذهب البصرىّ. وأما عنايته بالنحو والإعراب فجليةٌ كل الجلاء، الأمر الذى جعل كتابَه تطبيقاً لقواعد النحو وأحكامه ومسائله فى النصوص الجاهلية.

ظهر اهتمامُ النحاس بالقياس فى كتابه فى شرح المعلّقات فى مظاهر، منها أنه كان يشير إلى القياس وما هو الأصل فى اللغة، قال فى شرح لفظة «الهيام» فى البيت الـ٤١ للبيد: «والهِيام قيل هو الرَّمل اللين وقيل هو ما تناثر من الرمل، يقال: انهام وانهار وانهال بمعنى واحد وجمعُه فى القياس أهيِمَة.» (النحاس، لاتا: ١٥٢/١) والدليلُ على اختيار أشيع الأقوال أنّ فى مدرسة البصرة اشترط البصريون فى الشواهد أن تكون جاريةً على ألسنة العرب وأن تكون كثيرةَ الاستعمال.

وأمـا موقفُـه من العلة والتعليل، فلايفوتنا أن نشـير هنا إلـى أنّ النحاة ـ وخاصة نحـاة البصرة ـ قد اهتمّوا بالعلـة اهتماماً كبيراً فبحثوا وأوجدوا لـكلّ ظاهرةٍ يرونها أو يتحدّثـون عنها علـة، فالنحاس بوصفه نحوياً اهتمّ بالعلـة والتعليل فی بيانه إعراب الأبيـات فی شـرحه القيّم. ممّا يُلاحظ علی منهج النحـاس فی العلّة أنه كان يفاضِل بين العلـل إذا تعددت فی المسـألة الواحدة ويختار الراجحَ منهـا، وإليک مثالاً يوضِّح هذه السمةَ المنهجيةَ، كما قال فی شرح البيت الـ٥٦ للبيد:

تَـرّاکُ أمكِنَـةٍ إذا لَم أرضَهـا أو يَرْتَبِـطْ بَعضُ النُّفـوسِ حِمامُها

بعد أن أشار إلی الأقوال المختلفة فی إعراب لفظة «يرتبط» قائلاً: «وجَزَم «يرتبط» عطفـاً علـی قوله: «إذا لم أرضها» هـذا أجود الأقوال، ... وقيـل: «يرتبط» فی موضع رفع إلا أنه أسـكنه لأنه ردّ الفعل إلی أصلـه، لأن أصل الأفعال ألاّ تُعرَبَ وإنما أُعرِبت للمضارَعـة، وقيل: إن «يرتبط» فی موضع نصب ومعنـی أو بمعنی (إلا أن).» (النحاس، لاتا: ١٦١/١)، ذكَرَ القول المفضّل عنده معلّلا: «وإنما اخترنا القول الأول وهو أن يكون فی موضـع جـزم لأن أبا العباس محمد بن يزيد قال: لايجوز للشـاعر أن يُسـكّن الفعلَ المسـتقبل، لأنه قد وجب له الإعراب لمضارعتـه الأسماء وصار الإعرابُ فيه يُفرّق بين المعانی، ألاترى أنک إذا قلت: لاتأكل السـمکَ وتشـربُ اللبنَ، كان معناه خلاف معنی قولک: وتشـربِ اللبن، فلو جاز أن تُسكّن الفعل المسـتقبل لجاز أن تُسكن الاسم ولو جاز أن تُسكّن الاسمَ لما تبيّنتِ المعانی.» (المصدرنفسه: ١٦١/١)

والجدير بالذكر أنَّ النحاسَ اسـتخدم لغةَ العرب مادةً لتعليلاته النحوية وأشـار إلی كثرة اسـتعمال العرب وهذه العلة ـ حسـب تقسيم الزجاجی للعلل ـ علّةٌ تعليميةٌ وهی الـتی يُتوصّل بها إلی تعلّم كلام العـرب، فإذا سمعنا بعضاً قيس عليه نظيره. (الزجاجی، ١٩٥٩م: ٦٤) واسـتخدم أيضـاً لغةَ القرآن مـادةً لتعليلاته النحويـة، وأصدر مثلَ هذه التعليلات بقوله: «وبه جاء القرآن»، وهذا ما جاء به فی توجيهه تفضيل إعراب النصب علی الرفع فی قول النابغة. (النحاس، لاتا: ١٥٨/٢)

من سمات منهج الزوزنیّ عـدمُ اهتمامه الكثير بالقضايا النحوية ولكنّه قد يتعرّضها لبيان مواقع الكلمات والجمل، واهتمامه بالنحو ومسائله كان فی الحدّ الذی يساعده علی

كشف المعنى، إذ يُعدّ النحو وسيلة مهمة فى تكوين العلاقة بين الشعر ومعناه والتحليل النحوى من أهمّ وسائل الكشف عن معنى الشعر كما قال صاحب «الخصائص» موضّحاً علاقة التجاذب بين المعنى والإعراب: «وذلک أنک تجد فى كثير من المنثور والمنظوم الإعرابَ والمعنى متجاذبين؛ هذا يدعوک إلى أمر وهذا يمنعک منه، فمتى اعتورا كلاماً ما أمسكتَ بعروة المعنى وارتحتَ لتصحيح الإعراب.» (ابن جنّى، ۱۹۸۸م: ۳۶/۱)

وأما الخطيب فممّا عابَ بعضُ الباحثين عليه فى تعامله مع النحو فى شرح المعلّقات هو التكرارُ المُمِلُّ الذى لا فائدةَ فيه أحياناً، وأشار إلى أن الخطيبَ أصرَّ على إعادة ما ذكره أنه شيء جديد وذكر مثالاً له وهو قول الخطيب فى الكاف، قال: «والكاف فى قول الشاعر: «يعودُ كما يلوُحُ الضّياءُ» فى موضع نصب، لأنها نعت لمصدر محذوف، وقوله: والكاف فى قوله: «كخافية الغراب» فى قول الشاعر: «سوداً كخافية الغراب الأسحم» فى موضع نصب، والمعنى: سوداً مثل خافية الغراب الأسحم، وقوله: والكاف فى قول الشاعر: «كفعل الشارب» فى قوله: «غرِداً كفعل الشاربِ المُتَرَنّم» فى موضع نصب، لأنها نعت لمصدر محذوف، والمعنى: يفعل مثل فعل الشارب.» (الفتلى، ۱۳۶۶ش: ۱۰۷)

ولكنّنا نظن أنه ليس عيبٌ للخطيب فى منهجه وأحسن الظن بأن الخطيب أراد أن يكون شرحه لكلّ بيت كاملاً وافياً لكلّ ما فيه من النحو واللغة وغيرهما.

د. الجانب البلاغيّ:

بما أن شرحَ النحاس قد وُضع للغاية النحوية وللاهتمام بمختلف قضاياه فى المعلّقات فنكاد لانحصل على ما تعلّق بالبلاغة بمختلف فروعها ـ المعانى، البيان والبديع ـ فى شرحه وكأنه جعل النحوَ نصبَ عينيه ولم يدخل فى البلاغة.

ولم يفرد الزوزنىّ قسماً خاصاً بعنوان "البلاغة" فى شرحه ليوضّح فيه المقولاتِ البلاغيةَ فى أقسامه الثلاثة ـ المعانى، والبيان، والبديع ـ ولكنّه اهتمّ بها فى أثناء شرحه معنى البيت، لأن المعنى الذى اهتمّ به كثيراً لم يتّضح دون بيان طرفى التشبيه ووجه الشبه بينهما أو الاستعارة، وإذا كان لكلمة دلالة أثّرت على المعنى الكلّى شرح الزوزنىّ المعنى مشيراً إلى تلک الدلالة، مثلاً فى البيت السادس لقصيدة امرئ القيس:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وَإنَّ شِفائى عَبرَةٌ مُهَراقَةٌ   فَهَل عِندَ رَسمٍ دارِسٍ مِن مُعَوَّلِ

خرجتِ الاستفهام عن معناها الحقيقى ودخلت فى حقل المعانى الثانوية ونبّه الزوزنىّ هذه المسألةَ إذ قال: «وهذا استفهام يتضمّن معنى الإنكار، والمعنى عند التحقيق: ولا طائل فى البكاء فى هذا الموضع، لأنّه لا يرد حبيباً ولا يجدى على صاحبه بخير، أو لا أحد يعول عليه ويفزع إليه فى مثل هذا الموضع.» (الزوزنى، ١٩٦٣م: ٩) كما أشار إلى معنى التهكم والاستهزاء فى كلمة «تشتمونا» فى قول عمرو بن كلثوم فى البيت الـ٣٢ من قصيدته. (المصدرنفسه: ١٢٤) ولم يُشِر الشرّاحُ إلى وجه الشبه بين طرفى التشبيه فى كلّ التشبيهات إلا فى بعضها، منها:

● قال الزوزنىّ فى البيت ١٥ للبيد قال: «فكأنّ الظعن منعطفات وادى بيشة أثلها وحجارتها العظام، شبهها فى العظَم والضخم بهما.» (المصدرنفسه: ٩٦) لم يُشِر الشرّاحُ إلى التقسيمات المختلفة للتشبيه كالمرسل، والمجمل، والتمثيل، والبليغ و...

أمّا فى شرح الاستعارات التى وُجدت فى أبيات المعلَّقات فأشار الزوزنىّ بين الشرّاح إلى بعض الألفاظ التى تتعلق بها كـ "يستعار، مستعار، استعار، استعارة". كقوله فى شرح بيت ٥١ لمعلّقة امرئ القيس. (المصدرنفسه: ٢٩)

ـ غفل الشرّاحُ ذكرَ الكنايات الموجودة فى الأبيات وهى فى ستة مواضع من المعلَّقات إلا الزوزنىّ وأشار إليها ضمن شرحه المعنى دون أن يهتمّ بأنواعها، وأتى بلفظ "كنّى" أو "كناية عن" للتعبير عنها.

ـ أمّا المجاز فسمّاه الزوزنىُّ فقط مرّة واحدة فى شرحه للبيت ٢٤ للحارث:

قَبلَ ما اليَومِ بَيَّضَت بِعُيونِ الـ   ـناسِ فيها تَغَيُّظٌ وَإِباءُ

قال: «جعل التغيّظ والإباء للعزة مجازاً وهما عند التحقيق لهم.» (الزوزنىّ، ١٩٦٣م: ١٥٩)

فى سائر المواضع وضّح المجازَ دون ذكر اسمه وبيان أنواع العلاقات بين الطرفين، كشرحه للبيت ٢٩ لامرئ القيس:

فَلَمّا أَجَزنا ساحَةَ الحَيِّ وَانتَحى   بِنا بَطنُ خَبتٍ ذى حِقافٍ عَقَنقَلِ

إذ أشار إلى إسناد الفعل إلى «بطن خبت» وقال: «أسند الفعل إلى بطن خبت،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والفعل عند التحقيق لهما ولكنّه ضرب من الاتســاع فى الكلام.» (المصدرنفسه: ١٩) أو ذكر فى البيت الـ٦٦ لهذا الشاعر:

فَعــادى عِــداءً بَـينَ ثَــورٍ وَنَعجَةٍ　　　دِراكاً وَلَم يَنضَـح بِمـاءٍ فَيُغسَـلِ

قال: «نسـب فعل الفارس إلى الفرس لأنّه حامله وموصله إلى مرامه.» (م.ن: ٣٦) ولكنّه لم يقل أنه من المجاز وعلاقته السببية.

ـ لم يهتـمّ الشـرّاحُ بالتعليق على الألفاظ الصعبة التى اتصـف بتنافر مخرجها وثقل النطق بها مثل (مستشزرات) فى البيت من معلَّقة امرئ القيس، و(شاو، مشل، شلول) فى البيت للأعشـى، وكأنهم تركوا هذه الظاهرة للبلاغيين الذين أفردوا لها مباحث خاصة فى كتبهم.

ـ لم يركّز الشـرّاحُ فى شروحهم على دراسـة المحسنات اللفظية باعتبارها أساساً فى تشـكيل المعنى، فضلاً على دورها الموسـيقى فى إنشاد الشعر ولكنه وردت نماذجُ قليلةٌ تتصل بهذه المحسنات منها:

● **المزاوجة:** التى أشار إليها الزوزنىُّ فى شرح البيت ٥٣ لعمرو:

ألا لا يَجهَلَــن أَحَــدٌ عَلَينـا　　　فَنَجهَـلَ فَـوقَ جَهـلِ الجاهِلينـا

إذ قال: «أى لا يسـفهنّ أحدٌ علينا فنسـفه عليهم فوق سـفههم، أى نجازيهم جزاءً يربى عليه، فسـمّى جزاء الجهل جهلاً لازدواج الكلام وحسـن تجانس اللفظ. كما قال الله تعالى: ﴿اللهُ يَسْـتَهْزِئُ بِهِمْ﴾ [البقرة: ١٥]، وقال الله تعالى: ﴿وَجَزَاءُ سَـيِّئَةٍ سَـيِّئَةٌ مِّثْلُهَا﴾ [الشـورى: ٤٠]، وقال جلّ ذكره: ﴿وَمَكَرُواْ وَمَكَرَ اللهُ﴾، [آل عمران: ٥٤]، وقال جلّ وعلا: ﴿يُخَادِعُونَ اللهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ﴾ [النساء: ١٤٢] سمّى جزاء الاستهزاء والسـيئة والمكر والخداع اسـتهزاء وسـيئة ومكراً وخداعاً لما ذكرنا.» (المصدرنفسه: ١٢٧) وقال ابن الأنبارىّ مستشهداً بالحديث فى إيضاحه المزاوجة التى تُسمّى فى الكتب البلاغية «مشاكلة»، فى شرح البيت الـ٩١ لعمرو، وقال: «وجاء فى الحديث: «فإن الله لا يملّ حتى تَمَلّوا.» [الألبانى٥: ١١١]، فمعناه فإن الله تعالى لايقطع عنكم فضله حتى تملوا من مسألته وتزهدوا فيها، فالله جلَّ ثناؤه لايملّ فى الحقيقة وإنما نُسب الملل إليه لازدواج اللفظين.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ٤٢٦)

● **السجع:** أشار إليه الزوزنیُّ فی شرحه البيت الأول لزهير: قال: «وقوله «لم تكلّم» جزم بلم ثمّ حرّک الميم بالكسر لأنّ الساكن إذا حرّک كان الأحرى تحريكه بالكسر ولم يكن بدّ ههنا من تحريكه ليستقيم الوزن ويثبت السجع ثمّ أشبعت الكسرة بالإطلاق لأنّ القصيدة مطلقةُ القوافی.» (الزوزنی، ١٩٦٣م: ٧٣)

● **الالتفات:** أتی كلُّ الشـرّاح بتوضيحه عندما شـرحوا الأبيات، كقول الزوزنیّ فی شـرح البيت ٦ لعنترة إذ قال: «يقول: نزلت الحبيبة بأرض أعدائی فعسـر علی طلبها وأضرب عن الخبر فی الظاهر إلی الخطاب وهو شـائع فی الكلام، قال الله تعالی: ﴿حَتَّى إِذَا كُنتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ﴾ [يونس: ٢٢]» (المصدرنفسه: ١٣٨) وأما الخطيب فإنه مع أنه كان يعيش بسنين بعد شارح كابن الأنباریّ ووُضعت قواعد البلاغة علی يد أصحابها الأجلاء كالسـكاكیّ والجرجانیّ لكنه لم يتّكئ علی ما جری فی عصره وزمانه من التطور فی النظريات البلاغية، إذ يُلاحظ أنه ذكر لفظة الاستعارة أو ما ترتبط بها من الألفاظ كلمة «مسـتعارة» فقط وذلک لمرة واحدة فی شرح البيت الـ٧٥ لامرئ القيس. (الخطيب التبريزی، ١٩٩٧م: ٧٦)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢. ٢. ١. ٢. المستوی الدلالیّ:

نقصد بالمسـتوی الدلالیّ ما عمد هؤلاء الشـرّاح عليه فی إطار سـعيهم إلی تبديد الغمـوض عن معانی الشـعر إلـی التعامل مع المعنی تبسـيطاً وكشـفاً. وفی الحقيقة إنّ المسـتوی الفنیّ بفروعه هو عبارةٌ عن روافد شـتی مصبّها هو المعنی أی هذا المسـتوی الدلالیّ. والمعنی هو قلبُ الشـرح والوصول إليه يكون عبر مسالک فنيّة متنوعة صرفاً، ومعجماً، وصوتاً، وإيقاعاً، ونحواً، وبلاغةً.

بالنسـبة إلی المعنی فی شرح الشيبانی ـ نظراً إلی المنهج الإيجازیّ الغالب فی شرحه ـ فيشـرحه فی بعض الأبيات بعد أن يفسّر الألفاظ الغريبة والكلمات الصعبة فی البيت، وكثـيراً ما يغفل بيان المعنی فی شـرحه. ولكننا نجده فی بعـض مواضع أنه يعجب بمعنی البيت كقوله فی شرح البيت الـ٦٤ لمعلّقة امرئ القيس:

وَقَدْ أغْتَـدی والطّـيرُ فی وُكُناتِها بِمُنْجَـرِدٍ قَيْـدِ الأوابِـدِ هَيْـكَلِ

«والمعنــى أن هذه الفرس من ســرعته يلحق الأوابد فيصير لهــا بمنزلة القيد، وهذا الكلام جيد بالغ لم يسبقه إليه أحد.» (الشيبانيّ، لاتا: ١٦١)

اهتمّ ابنُ الأنباريّ بالمعنى من خلال شــرحه الألفاظ والعبارات الموجودة في البيت ولكــن يبدو أنه لم يلتزم بشــرح معنى البيت بصورة ملتزمــة ولا يجعل موضعاً خاصاً له في شــرح كلّ بيــت، ولعلّ مردَّ هذا إلــى أن المعنى يتضح بتوضيــح الألفاظ والعبارات والإعراب. وبيّن ابنُ الأنباريّ معنى الأبيات على أســاس رواياته، ومثال ذلك شرحه البيت الـ٥١ لزهير:

وَمَن لا يَزَل يَستَرْحِلُ الناسَ نَفسَهُ   وَلا يُعْفِهــا يَوماً مِــنَ الــذَّمِّ يَنْدَمِ

قال: «ويُروى: «ومن لا يزل يســتحملُ الناسَ نفسَــه»، فمن رواه «يسترحل» أراد يجعل نفسه كالراحلة للناس يركبونه ويذمونه، ومن رواه «يستحمل» أراد يحمل الناس على عيبه.» (ابن الأنباريّ، لاتا: ٢٨٤)

● الإشــارةُ إلى مرجع الضمير في إعرابه، وهو مــن القضايا التي اهتمّ بها المعربون سواء في ظهوره أو استتاره لأن لها دخلاً في بيان المعنى، والخطأ في تقدير مرجع الضمير في النــصّ يغيّر المعنــى المراد أو يجعله غامضاً مبهماً، وهذا الأمر مما أولاه ابنُ الأنباريّ حقه من العناية لئلا تلتبس المعاني على أحد؛ ونماذج ذلك كثير في شرحه منها إشارته إلى مرجع الضمير في البيت الرابع عشر لامرئ القيس: «تقول وقدْ مالَ الغَبيطُ بنا» قال: «ما في ''تقول'' يعود على عُنيزة في قول من زعم أنها امرأة.» (المصدرنفسه: ٣٧) وقال في البيت الثامن للبيد مشيراً إلى القولين في مرجع الضمير:

وَجَلا السُــيولُ عَنِ الطُلــولِ كَأَنَّها   زُبُــرٌ تُجِــدُّ مُتونَهــا أقلامُهــا

«وإنمــا أراد جلاه كلّه، وفي الهــاء قولان: يقال هي عائدة علــى الدار، ويقال على الأطلال.» (المصدرنفسه: ٥٢٧)

● تفسير المعنى على أساس الروايات المختلفة للبيت، قال النحاس في شرح البيت الـ٧٢ لمعلّقة امرئ القيس:

يُضيءُ سَــناهُ أوْ مَصابيــحُ راهِبٍ   أهــانَ السَّــليطَ بِالذُّبــالِ المُفَتَّــلِ

«ومعنى «أهان السليط» أي لم يُعِزَّ وأكثر الإيقادَ به، ولا معنى لرواية من روى: أمال

السليط.» (النحاس، لاتا: ١/٤٥)

ونراه أيضاً يفضّل روايةً على الآخر لأن المعنى يصح ويستقيم وذلک كقوله فی شرح البيت السادس للبيد:

فَعَــلا فُــروُعُ الأَيْهُقــانِ وأطْفَلَتْ   بِالجَهْلَتَــين ظِباؤُهــا ونَعامُهــا

«ويــروى: فعَلا فروعَ الأيهقــان بالنصب، على معنى: فعلا الســيلُ فروعَ الأيهقان، والرفع أجود لأن المعنى فعاشــت الأرضُ وعاش مــا فيها، ألا ترى أن بعده: «وأطْفَلَتْ بِالجَهْلَتَيْنِ ظِباؤُها ونَعامُها» ويروى: فَغَلا أی ارتفع وزاد ومعناه كمعنى عَلا.» (النحاس، لاتا: ١/١٣٣)

● الإشــارة إلى المعانی التی تحتملهــا كلمةٌ واحدةٌ فی البيــت موضحاً معنى البيت على أساســه: وذلک كقول الخطيب فی شــرح لفظة ''الإحفاء'' فی البيت السادس عشر للحارث:

أن إخْوانَنــا الأراقِــمَ يَغْلــو   نَ عَلينــا فی قيلِهِــمْ إحْفــاءُ

«و»إحفاء» يحتمل معنيين: أحدهما أن يكون معناه الاستقصاء، كأنهم استقصَوا علينا ونقضوا العهد، من قولک: أحفيتُ شعرى، إذا استقصَيتَ أخذَه، والمعنى الآخر أن يكون من: أحفيتُ الدّابّة إذا كلّفتها ما لا تطيق حتى تحفى، فيكون معناه فی البيت: أنهم ألزمونا ما لانطيق.» (الخطيب التبريزیّ، ١٩٩٧م: ٢٩٨)

كان المعنى الغايةَ الأولى لدى الزوزنیّ فی شــرحه المعلَّقات ونراه يســتخدم شــرح المفردات والعبارات والنحو والبلاغة خدمة للمعنى الذی أعطاه أعظم جهوده واهتمامه فی كتابه. وبرز هذا الجانبُ ـ أی المعنى ـ فی شــرحه حتّى نراه يســتخدم ما حصله من ثقافة ومعرفة فی ســبيل إيضاح المعانی. إنّه أشــار إلى المعنى بلفظ «يقول» وهذا اللفظ ممّا نشاهده تقريباً فی كلّ الأبيات المشروحة فی كتاب الزوزنیّ، ووضح الأمر فی النماذج التی أشرنا إليها إلى حدّ الآن فنكتفی هنا بمثالٍ:

وَإنَّ الضِّغْــنَ بَعْــدَ الضِّغْــنِ يَبدو   عَلَيــکَ وَيُخْــرِجُ الــداءَ الدَفينــا

«يقــول: وإنّ الضغن بعد الضغن تفشــو آثاره ويخرج الــداء المدفون من الأفئدة أی يبعث على الانتقام.» (الزوزنیّ، ١٩٦٣م: ١٢٥)

وضّح المعنى أكثر فأكثر وأتى بلفظ «تحرير المعنى» أو «المراد منه» أو «يريد» أو «المعنى من هذا الكلام» وشرح معنى البيت وقلّبه على عدّة وجوه لئلا يبقى فيه أيُّ غموض وإبهام:

وَمَهما تَكُن عِندَ امرِئٍ مِن خَليقَةٍ وَإن خالَها تَخفي عَلي الناسِ تُعلَمِ

«يقول: ومهما كان للإنسان من خلق فظنّ أنّه يخفى على الناس عُلِم ولم يخفَ .. وتحرير المعنى: أنّ الأخلاق لا تخفى والتخلق لا يبقى.» (المصدرنفسه: ٨٩)

وإذا طال بيانه فى المعنى لخّصه وأتى بقوله «تلخيص المعنى»، كقوله فى شرح البيت ٣١ لمعلّقة لبيد:

فَتَنازَعا سَبِطاً يَطيرُ ظِلالُهُ كَدُخانِ مُشعَلَةٍ يُشَبُّ ضِرامُها

قال: «يقول: فتجاذب العير والأتان فى عدوهما نحو الماء غباراً ممتداً طويلاً كدخان نار موقدة تشعل النار فى دقاق حطبها، وتلخيص المعنى: أنّه جعل الغبارَ الساطع بينهما بعدوهما كثوب يتجاذبانه ثم شبهه فى كَثافته وظلمته بدخان نار موقدة.» (المصدرنفسه: ١٠١)

ووضّح المعنى نظراً لتكوين الكلمة صرفياً، كالبيت ٥١ لعنترة:

وَمِشَكِّ سابِغَةٍ هَتَكتُ فُروجَها بِالسَّيفِ عَن حامى الحَقيقَةِ مُعلِمِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«المعلم» بكسر اللام بمعنى الذى أعلم نفسه أى شهَرها بعلامة حتّى ينتدب الأبطال لبرازه، والمعلم بفتح اللام بمعنى الذى يُشار إليه ويدل عليه بأنّه فارس الكتيبة وواحد السرية. وشرح الزوزنىّ المعنى نظراً إلى هذين المعنيين اللذين يؤثران فى المعنى: «يقول: وربّ مشك درع أى ربّ موضع انتظام درع واسعة شققت أوساطها بالسيف عن رجل حام لما يجب عليه حفظُه شاهراً نفسَه فى حومة الحرب أو المشار إليه فيها.» (المصدرنفسه: ١٤٨)

وبيّن معنى العبارة المشكلة أو الجمل الغامضة، كشرحه للبيت ١٤ لعمرو:

ذِراعَى عَيطَلٍ أدماءَ بِكرٍ هِجانِ اللَّونِ لَم تَقرَأ جَنينا

إذ شرح عبارة (لم تقرأ جنينا) بقوله: «أى لم تضمّ فى رحمها ولداً.» (المصدرنفسه: ١٢١)

من مزايا شرح الخطيب فى توضيح المعنى أنه كان يُلاحظ علاقة الكلام بما قبله أو بما بعده فى شرحه الأبيات، كقوله فى شرح البيت الثلاثين لامرئ القيس، متقيّداً بتسلسل

رواية الأبيات:

هَصَرتُ بِفَودى رَأسِها فَتَمايَلَت عَلَيَّ هَضيمَ الكَشحِ رَيّا المُخلخَلِ

قال: «وذكر بعضهم أن جواب «لمّا» قوله «انتحى بنا» والواو مقحمة ويجوز أن تكون الواو غير مقحمة ويكون الجواب محذوفاً ويكون التقدير: فلمّا أجزنا ساحَةَ الحىّ أمنّا وعلى هذا الوجه تكون رواية البيت الذى بعده: (الخطيب التبريزى، ١٩٩٧م: ٥١)

إذا قلتُ: هاتى، نوّلينى تَمَايَلَتْ علىّ ... البيت»

٢. ٢. ٢. الشرح من الخارج:

ينهض هذا الإطارُ على الاستشهاد بنصوص متنوعة كالقرآن الكريم، والحديث النبوىّ الشريف، والأشعار العربية والأمثال.

أ. القرآن الكريم:

يُعتبر القرآن أفصحَ نصٍّ عربىٍّ استشهدَ به المشتغلون بالعربية منذ صدر الإسلام وبه تعلقت نشأةُ الدراسات العربية بفروعها المختلفة ولقد أجمع العلماءُ على أنّ القرآن هو النصُّ الوحيدُ الموثوق بصحته وعدّوه فى أعلى درجات الفصاحة وخير ممثل للغة الأدبية المشتركة. (البكّاء، ١٩٩٠م: ١٦٢)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الجدول التالى ذكرٌ لعدد الآيات المستشهد بها فى شرح كل معلَّقة عند كل شارح:

عددُ الآيات المستشهد بها فى شروح المعلَّقات عند كلٍّ مِن شارحيها

المعلَّقة	الشيبانى	ابن الأنبارىّ	النحاس	الزوزنىّ	الخطيب
امرؤالقيس	٣١	١٦	١٥	٩١	٢١
زهير	٣١	٨١	٧٢	٧	٢١
لبيد	٤	٠٤	٩٣ ٩٣	٧	٢١
عمرو	___	٨٤	٢٢	٧	٤
طرفة	٥١	٨٣	٦٣	٤	٧١
عنترة	٣١	٤٢	٧٣	٤	٧١
الحارث	___	٧٣	٧٢	١	٧
الأعشى	١	___	٣١	___	٤
النابغة	___	___	٨١	___	٢
المجموع (٧) (معلَّقات)	٩٥	٦٦٢	٠٧٢	٩٤	٧٨

واضحٌ أنّ الخطيبَ لم يستشـهد بآية قرآنية فی شرحه معلَّقة عبيد بن الأبرص أبداً، و أن النحاس كان أكثر الشـرّاح مستشهداً بالآيات القرآنية فی شرحه المعلَّقات. أما عدد الأبيات المستشهد بها فی الأغراض المختلفة، فالجدول التالی يشير إليه:

أغراض الاستشهاد بالآيات القرآنية وعددها ونسبتها المئوية

غرض الاستشهاد بالآيات	الشيبانی	ابن الأنباریّ	النحاس	الزوزنیّ	الخطيب
بيان قضية نحوية	٢٢	٦٤	٦٧	٨١	٤٣
شرح الألفاظ الصعبة	١٣	٣٩١	١٦١	٧١	٨٣
توضيح مسئلة صرفية	٢	١١	٢١	٨	٥
شرح موضوع بلاغی	٣	٦	١١	٦	٣
توضيح عادات العرب اللغوية	١	١	٣	ــــ	٣
تأكيد المعنی	ــــ	٦	٧	ــــ	٤
المجموع (٤ أغراض)	٩٥	٦٦٢	٠٧٢	٩٤	٧٨

تظهر من الجدول للمتأمل أنَّ الشـرّاحَ قد خصّصوا أكثرَ الشـواهد القرآنية لشـرح الألفـاظ والنحو، وهذا يدلّنا علی السـمة البارزة لشـروحهم إذ هـی الاهتمامُ باللغة والنحـو، ولعلّ الطابعَ التعليميَّ الغالبَ علی هذه الشـروح جعلَ أصحابَها يهتمّون بهما أكثر من غيرهما.

ARCHIVE
http://ArchiveBeta.Sakhrit.com

ب. الحديث النبویّ الشريف:

مع أنّ الحديث من أهمّ الشـواهد اللغوية بل أهمّها بعد القرآن وليس الشـعر وغيره من كلام العرب بأوثق منه ولا أصحّ منه بعد القرآن فی الاستشـهاد علی اللفظ الغريب، نلاحظ أنّ شـرّاح المعلَّقات لم يكونوا مكثرين من الحديث النبویّ الشريف فی شروحهم المعلَّقات و إن لم تخلُ هذه الشروحُ منه واستشهادهم بالحديث فمعظمها فی مسائل لغوية ـ إن لم نقُـل جميعها ـ، ولعلّ الأمرَ يعود إلی نفـس الدليل الذی يجعل النحاةَ المتقدمين أن يرفضوا الاستشهادَ به، وهو أن الحديث النبویَّ الشريف مع أنه كان فی غاية البلاغة والفصاحة وكان قد جری علی لسان أفصح من نطق بالضاد ولكن بعد أن تمكّن الإسلامُ أن يتجـاوز الجزيرةَ العربيةَ ويدخل شـتّی بقاع الأرض ودخـل فيه كثيرٌ من الأعاجم

واختلطت اللغةُ العربيةُ بغيرها من اللغات أخذَ الناسُ الذين قد يتطرق اللحنُ إلى ألسنتهم ينقلون الحديثَ بمفاهيمه ومعانيه لا بألفاظه الشريفة. (عبد المقصود، ۲۰۰۶م: ۱۷) وإليک بعض النماذج منها:

● قال الشيبانیّ فی شرح لفظة "الجثوة" فی البيت السبعين لمعلَّقة طرفة:

تَـري جُثوَتَينِ مِن تُـرابٍ عَلَيهِما   صَفائِـحُ صُمٌّ مِـن صَفيـحٍ مُنَضَّدِ

«والجُثـوة التراب المجموع، يقـال للرجل: إنما هو جُثوة اليـوم أو غدٍ، ويقال لكلّ مجتمع جُثوة، والجمع جُثًى، وفی الحديث: «من دعا دعاءَ الجاهلية فإنه من جُثى جهنم» [الهيثمی، ۱۹۹۹م: ۸۶۸/۲] أی من جماعات جهنم.» (الشيبانی، لاتا: ۶۷)

● قال النحاس فی شرح لفظة ''نصته'' فی البيت الـ۳۳ لامرئ القيس:

وَجيدٍ كَجيدِ الرِّئـمِ لَيسَ بِفاحِشٍ   إذا هِـیَ نصتـهُ وَلا بِمُعَطَّـلِ

«وفی الحديث عن النبیّ (ص): «أنه كان إذا وجد فُرْجَةً نصّ» [ابن الأثير، ۱۹۷۰م: ۲۵۱/۳]، أی أسرع.» (النحاس، لاتا: ۲۴/۱)

● قال النحاسُ فی موضع واحد من شـرحه مستشـهداً بالحديث لشرحه التشبيه فی البيت وذلک فی البيت الـ۸۱ لطرفة:

أنا الرَّجُـلُ الضَّربُ الَّذی تَعرِفونَهُ   خَشـاشٌ كَـرَأسِ الحَيَّـةِ المُتَوَقِّدِ

«وقوله «كرأس الحية»: العرب تقول لكلّ متحرک نشـيط رأسـه كرأس الحية فأما الحديث الذی يروى فی صفة الدجال «كأنّ رأسه أَصَلَةٌ» [الطبرانی، ۱۹۸۳م: ۲۷۱/۱۱]، فإن الأصلة الأفعى.» (النحاس، لاتا: ۸۹/۱)

ج. الشعر العربیّ:

أما الشواهد الشـعريّة فی شـروح المعلَّقات فكانت للأغراض التالية: شرح مفردة، وبيـان قضية نحوية، وتوضيح مسـألة بلاغية، وتأكيـد المعنى، وبيـان حادثة تاريخية، وشرح عادات العرب اللغوية وآدابهم، وشرح النكات العروضية، وشرح مسألة صرفية والإشارة إلى أسماء الأعلام وشرحها. إليک بعض النماذج منها:

● عندما أرادَ الزوزنیُّ توضيحَ أسماء الجبال التی أشار إليها لبيد فی قصيدته (الغول،

الرجـــام، الريّان) فی البيتين الأول والثانی، قـــال: الغول والرجام: جبلان معروفان ومنه قول أوس بن حجر:

زَعَمتُـــمُ أنَّ غَولـــاً وَالرِّجـــامَ لَكُم　　　وَمنعَجاً فَاذكُروا وَالأمرُ مُشـــتَرکُ

الريّان: جبل معروف، ومنه قول جرير: (الزوزنیّ، ١٩٦٣م: ٩١)

يا حَبَّـــذا جَبَلُ الرَّيـــانِ مِن جَبَلٍ　　　وَحَبَّـــذا ســـاكِنُ الرَّيـــانِ مَن كانا

● قال النحاسُ مثلاً فی شرح البيت الثامن عشر لعنترة فی لفظة «الروضة» ناقلاً عن أبی عبيدة: قال أبو عبيدة: إذا كانت الروضة فی مكانٍ عالٍ قيل لها تُرعة، وقال أبو زياد الكلابی: أحســـن ما تكون الروضة إذا كانت فی مكان مرتفع غليظ وأنشـــد: (النحاس، لاتا: ٢/١٥)

ما روضَةٌ من رِياضِ الحَزْنِ مُعْشِبَةٌ　　　خَضْـــراءُ جادَ عليها مُسْـــبِلٌ هَطِلُ

د. الأمثال العربية:

أما الأمثال العربية فلم يكن لها بوصفها جزءاً من كلام العرب نصيبٌ وافٍ فی شروح المعلَّقات، إذ نجدهم قلّما يستشهدون بالأمثال فی شرح المعلّقات. ولا يزيد عدد الأمثال المستشهد بها فی شروحهم علی عدد أصابع اليد وكلها فی شرح الألفاظ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● قال الشيبانی مثلاً فی شرح البيت الـ٣٤ لطرفة:

وَصادِقَتـــا سَمعِ التَّوَجُّسِ لِلسُّـــري　　　لِهَجـــسٍ خَفِـــيٍّ أو لِصَـــوتٍ مُنَدَّدِ

«وقيل للنهر سری، سمی بهذا لأن النهر يسری فيه الماء، قال المبرد خص النهر بهذا الاسم من قولهم: «خير المال عين ساهرة لعين نائمة» [الميدانی، ٢٠٠٣م، المثل: ١٣٠٢] أی لا تنام وإن نِمتَ عنها.» (الشيبانی، لاتا: ٥٤)

● قال الخطيب التبريزیّ مستشهداً بالمثل فی شرح البيت الخمسين لامرئ القيس:

وواد كَجَـوْفِ العَـيرِ قفـرٍ قَطَعْتُه　　　بِهِ الذِّئـبُ يَعْوی كَالخَليـعِ المُعَيَّلِ

واستشهادُه هذا كان فی شرح عبارة «جوف العير»، مشيراً إلی القولين اللذين وردا فی شـــرحه، قال: «فيـــه قولان: أحدهما: أن جوف العير لا ينتفع منه بشـــیء، يعنی العير الوحشـــیّ، والقول الآخر: أن العير هنا رجل مـــن العمالقة، كان له بنون ووادٍ خصيبٌ،

وكان حسن الطريقة فســافر بنوه فی بعض أسفارهم فأصابتهم صاعقةٌ فأحرقتهم، فكفر بالله وقال: لا أعبد رباً أحرق بنيَّ وأخذ فی عبادة الأصنام، فسلط الله على واديه ناراً ـ والوادی بلغة أهل اليمن يقال له: الجَوف ـ فأحرقته فما بَقِی منه شیءٌ وهو يُضرَبُ به المثَـلُ فی كلّ ما لا بقيةَ فيه.» (الخطيب التبريزیّ، ١٩٩٧م: ٦٣) والمثل فی مجمع الأمثال هو: أخلى من جوف الحمار، أو أخلى من جوف العَير. (الميدانی، ٢٠٠٣م، المثل: ١٣٦٤)

النتيجة

ظهر من خلال البحث عدّةُ نتائجَ هامةٍ:

ـ اتَّجهَ شـّراحُ المعلَّقات إلى الضربين من الشرح: ضرب يتعلق بالمقال وآخر بالمقام ويلتبسان على نحو مُثير فی هذه الشروح حتى أصبح الفصلُ بينهما من قبيل التعسف.

ـ رصدُ الشرّاح مميزاتِ الكلمة فی بنيتها الصرفية هو سبيلُهم إلى رصد معناها.

ـ اسـتخدمَ الشرّاح الشـاهدَ فی بعض الأحيان قاصدين إلى كشف الجوانب الفنيّة والأبعاد الدلاليّة لأبيات المعلّقات.

ـ الشـواهدُ الحديثية وإن لم تخلُ شروحُ المعلَّقات منها جاءت فی موضوعات أقرب إلى التعبير اللغویّ منها إلى التركيب النحویّ أو البلاغیّ، ولعلَّ موقفَ الشـّراح يَقرُب من منهج النحاة.

ـ المنهجُ الغالب على شرح الشيبانی هو منهجُ الإيجاز والاختصار، إذ اكتفى الشيبانیُّ بالإشارة إلى معنى بعض الألفاظ أو الرواية الموجزة لألفاظ البيت حتى أنها لا تتجاوز سطراً واحداً أو سطرين، ولم يستطرد كثيراً فی شرحه إلى مسائلَ مختلفةٍ أخرى كالبلاغة، والنحو، والقضايا الصرفية والصوتية، والاستشهاد بالشواهد المختلفة كما أننا إذا قارنّا شـواهدَه بشواهد الشرّاح الآخرين نلاحظ أنَّ استشهاداتِه أقلُّ بكثيرٍ من استشهادات غيره.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن الأنباریّ، محمد بن القاســم. لاتا. شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات. تحقيق وتعليق عبد

السلام محمد هارون. ط۲. القاهرة: دار المعارف.

ابن الأثير، مجد الدين المبارك بن محمد. ۱۹۷۰م. جامع الأصول فى أحاديث الرسول. تحقيق عبد القادر الأرنؤوط. لامک: مكتبة الحلوانى ـ مطبعة الملاح ـ مكتبة دار البيان.

ابن جنى، أبو الفتح عثمان بن جنى. ۱۹۸۸م. الخصائص. تحقيق محمد على النجار. بيروت: المكتبة العلمية.

ابن منظور، ابوالفضل جمال الدين محمد بن مكرم. ١٤١٤ق. لسان العرب. ط۳. بيروت: دار صادر.

الخطيب التبريزى، يحيى بن على. ۱۹۹۷م. شرح المعلّقات العشر. تحقيق فخر الدين قباوة. دمشق: دار الفكر.

دويكات. جهاد محمد إحميد. ۲۰۰۰م. «أثر المعلّقات العشـر فى النحو العربى». رسالة الماجستير. جامعة النجاح الوطنية بنابلس. كلية اللغة العربية وآدابها.

الزجاجى، أبو القاسم. ۱۹٥۹م. الإيضاح فى علل النحو. تحقيق مازن المبارک. القاهرة: المؤسسة السعودية.

الزوزنىّ، الحسين بن أحمد. ۱۹٦۳م. شرح المعلّقات السبع. بيروت: دار صادر ـ دار بيروت.

طبانة، بدوى. ۱۹٥۸م. معلّقات العرب دراسـة نقدية تاريخية فى عيون الشـعر الجاهلى. بيروت: دار الثقافة.

الفتلى، عبد الحسـين. لاتا. «النحو عند التبريزى فى شـرح القصائد العشر». فصلية المورد. العدد ٦١. صص ۸۷ـ ۱۱۸.

الطبرانى، سليمان بن أحمد. ۱۹۸۳م. المعجم الكبير. تحقيق: حمدى بن عبد المجيد السلفى. الموصل: مكتبة العلوم وحكم.

الميدانى. أبوالفضل. ۲۰۰۳م. مجمع الأمثال. تحقيق و شـرح للدكتور قصى الحسين. بيروت: دار و مكتبة الهلال.

النحاس، أحمد بن محمد. لاتا. شـرح القصائد المشهورات الموسومة بالمعلّقات. بيروت: دار الكتب العلمية.

الوردنى، أحمد. ۲۰۰۹م. شرح الشعر عند العرب. من الأصول إلى القرن١٤هـ(دراسة سانكرونية). بنغازى: دار الكتاب الجديد المتحدة.

الهيثمى، ابن حجر. ۱۹۹۹م. الزواجر عن اقتراف الكبائر. بيروت: المكتبة العصرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م

دراسة نقدية فى حياة أبى الفرج الإصفهانى وكتابه الأغانى

حسن دادخواه*
محمد حسن‌زاده**

الملخص

أبوالفرج الإصفهانى من كبار العلماء وأعيان الأدباء فى القرن الثالث الهجرى، وكان عالماً بأيام النّاس والأنساب والسير. تطرّقنا فى هذا المقال إلى حياته العلميّة والثقافيّة ودرسنا شخصيته بما فيها من الغموض؛ إذ نراه ينتمى إلى التشيّع مع أنّه أموىّ النسب، وعرضنا بعض ما وصل إلينا من آراء العلماء حول شخصيته.

ورأينا أنه رغم غزارته العلميّة والأدبيّة لايخلو من بعض الإساءات والهفوات. وعمدنا إلى كتابه الأغانى، ذلك الكتاب الشهير الذى اعتبر من أهم مصادر فى اللغة العربية وتاريخها والذى يغلب عليه صحة النقل؛ فعالجناه وعثرنا على بعض الأخطاء والروايات الضعيفة.

واعترف الكثير من العلماء بمكانة أبى الفرج العلميّة والأدبية؛ وكتابه الأغانى يعتبر موسوعة أدبيّة وتاريخية؛ إذ يحمل بين دفّتيه ترجمة لحياة معظم الجاهليين والمخضرمين والإسلاميين والمحدثين، كما يتضمن بعض الأحداث التاريخية.

الكلمات الدليلية: أبوالفرج الإصفهانى، الأغانى، الشعر، الأدب.

*. أستاذ مشارک بجامعة الشهيد چمران فى أهواز، إيران. Dadkhah1340@yahoo.com
**. مدرس اللغة العربية فى دائرة التربية والتعليم فى مدينة أهواز، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادى نظرى منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/١هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٨/٢٤هـ. ش
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المقدمة

نرى على مدى العصور، الكثير من كبار العلماء قد أحاطت بهم الغموض والتعقيد، فهذا أبو لفرج الإصفهانى أحد كبار العلماء فى العصر العباسى قد تضاربت الآراء فى شخصيّته ومكانته العلميّة والأدبيّة وقد تعرّض من قبل بعض العلماء لشىء من الإساءة. فقد ألّف كتاباً ضخماً وأطلق عليه اسم «الأغانى» الذى اشتهر به وذاع صيته فى العالم وقد استحسنه وأعجب به الكثير من العلماء كأمثال ابن خلدون وغيرهم.

وقد وجدنا فى حياة أبى الفرج الإصفهانى بعض الغموض والتعقيد، ثمّ فى كتابه الأغانى بعض الأخطاء والروايات الضعيفة، وأوردنا آراء العلماء المختلفة فى هذا المجال؛ ولايسعنا دراسة وتقييم هذه الآراء بما فيها من الصعوبة وقد نكتفى بذكرها ونعتبرها نقطة إيجابيّة فى حياة أبى الفرج الإصفهانى تدلّ على مكانته العلميّة والأدبيّة التى لفتت أنظار الكثير من العلماء والأدباء فى الشرق؛ فقد كان لأدبه وعلمه طابع إيجابى وصدى واسع فى عصره.

ARCHIVE

أهمية البحث ومنهجه

البحث عن زوايا من حياة أبى الفرج الإصفهانى الغامضة وإلقاء الضوء على أعماله العلميّة والأدبية هو ما نتطرّق إليه فى هذا المقال. أبوالفرج الإصفهانى من أكبر علماء عصره وزمانه، وقد امتاز بكتابه الأغانى، وقد بذلنا جهدنا فى دراسة شخصية هذا الأديب والتعرّف على آثاره وأعماله، وكشفنا عن بعض الغموض فى حياته.

وبدأنا فى المقال بدراسة حياة أبى الفرج العلميّة والأدبيّة والثقافية، ثمّ درسنا شخصيّته وأقوال الآخرين عنه، كما حاولنا أن نلقى ضوءا على جوانب من شخصيّته، ثمّ تطرّقنا إلى كتاب الأغانى وحاولنا أن نبيّن أهميّته من الناحية الأدبية والعلمية، ثم درسنا بعض الأخطاء والروايات الضعيفة التى أوردها الإصفهانى فى هذا الكتاب. وفى الأخير قدّمنا نتيجة البحث للقارىء الكريم.

حياته ونسبه

أبو الفرج على بن الحسين القرشى الأصبهانى أو الإصفهانى، كان مولده فى أصفهان

مـن مدن إيران، إسـتناداً إلى لقبه الذى عرف به واشـتهر، ويقال إنّه بغدادىّ المنشـأ والمسـكن وينتهى نسـبه إلى مروان بن محمّد آخر خلفاء بنى أميّة، وكانت ولادته سـنة ٢٨٤ق فى خلافة المعتضد بالله.

نشـأ أبوالفرج فى أسرة حريصة على طلب العلم والثّقافة؛ فكان جدّه محمّد بن أحمد الإصفهانى من كبار الرّجال فى سامراء وكان له صلة وثيقة بالوزراء والأدباء والكتّاب، ووالده الحسـين بن محمد يقطن بغـداد ويحرص على طلب العلم والثّقافة الشّـائعة فى عصره، وكذلك كان عمّه الحسـن بن محمّد من كبار الكتاب فى عصر المتوكّل العبّاسـى. (الأغانى، ١٩٧٠م: ٧/ ١٣٣)

فنبغ فى العلم والفقه والتّاريخ واللغة وتلمّذ عند كثير من الشيوخ الكبار فى كوفة من أمثال: مطين بن أيّوب، والحسين بن الطيب الشجاعى، ومحمّد بن الحسين الكندى مؤدّبه فى الكوفة وغيرهم. ثمّ سـكن بغداد وقد اتخذ سـبيل التعلّم بمساعدة علماء بغداد الذين كانـت تمتلىء بهم المسـاجد وأبرزهم: أبوبكر بن دُريد، وكان إماماً فى الأدب والشـعر واللغة والأنسـاب، والفضل بن حباب الجمحى، وعلى بن سليمان الأخفش، والنفطويه النحوىّ الشهير، ومحمد بن جرير الطّبرى المؤرخ والمفسّر والفقيه، وعنه روى أبو الفرج الأصفهانى معظم أخبار العرب القديمة ومغازى الرّسـول(ص) وأشعار الشّعراء الدعوة الإسلامية. (ياقوت الحموى، ١٩٨٠م: ١٣/ ٩٥)

وبعد أن تخرّج على أيدى كثير من علماء بغداد والكوفة وأدبائهما، أخذ الإصفهانى يعقد حلقات دراسـية، ولازمه كثير من المحدثين والأدباء والشعراء. ومن أشهر تلامذته الإمام الدّار قطنى، ويحيى بن مالك الأندلسى، وأبوالحسين على بن محمّد، وإبراهيم بن مخلّد الباقرجى، وعلى بن أحمد الرزّاز وغيرهم. (الأصمعى، ١٩٥٠م: ٧٢ـ٧٠)

توفّى الإصفهانى سنة ٣٥٦ق وقيل إنّه خولط فى عقله قبل موته.

حياته العلميّة والثقافية

يعتبر الإصفهانى من أكبر أدباء العرب، وهو عالم بأيّام النّاس والأنسـاب والسّـير، كمـا أنّه يشـاهد الأحداث فى عصـره، إذكان يتنقّل فى حياته بـين ثلاث مدن كبرى: إصفهـان، والكوفة ثمّ بغداد وسمع الكثير من الأخبار والقصص والمرويات خلال حياته

التی امتدّت زهاء ثمانين سنة.

اتّصل الإصفهانی بوزير البويهيين الحسن بن محمّد المهلبی وحظی عنده ولهذه الصّلة أثر كبير فی حياته العلمية، كما كان للوزير مجلس كبير يشارک فيه الكثير من العلماء والأدباء من أمثال أبی القاسم التنوخی وأبی إسحاق الصابی، والشاعر الكبير أبی الطيّب المتنبی. وكان أبوالفرج فی رأس هذا المجلس. (ياقوت الحموی، ١٩٨٠م: ١٠٨/١٣ و ١٠٩)

تشير المصادر التّاريخية إلی أنّ لأبی الفرج صلات بملوک الأندلس من بنی أميّة، وكان يؤلّف لهم الكتب ويرسلها إليهم؛ فمن ذلک كتاب نسب بنی عبد شمس، وكتاب أيام العرب ألف وسبعمائة يوم، والتعديل والانتصاف فی مآثر العرب ومثالبها، وجمهرة النسب، ونسب بنی شيبان، ونسب المهالبة، ونسب بنی تغلب، ونسب بنی كلاب، والغلمان المغنون و... . (المصدر نفسه: ١٠٩/١٣)

وكانت له صداقة مع الوزير المهلبی قبل أن يتولّی منصب الوزارة، وبعد انتصابه وزيراً عَمِل كنديمٍ فی بلاط المهلبيين، يؤنسون به ويتمتّعون بأخباره ونوادره وحكاياته. وله مدائح فی الوزير المهلبی؛ من ذلک قوله:

http://Archivebeta.sakhrit.com

ولما انتَجعنا لائذين بظلّه أعانَ وعنّی ومنّ وما منّا

وردنا عليه مقترينَ فراشَنا ورُدنا نَداهُ مجدِبينَ فأخصبنا

(ابن خلكان، ١٩٩٤م: ٣/ ٣٠٨)

ثمّ صار الإصفهانی كاتباً فی ديوان ركن الدّولة، ونال عنده حظوة ومكانة عالية. ومع أنّه كان يسعی أن ينال رعاية الوزير ابن العميد، لكنّه أخفق فی ذلک. وكان بينه وبين السّيرافی النحویّ تّنافس. يقول أبو الفرج فی ردّ السّيرافی:

لستُ صدراً ولا قرأتُ علی صد ر ولا علمک البكی بشافی

لعن الله كلّ نحو وشعر وعروض يجیء من سيرافی

وكانت بين الإصفهانی والوزير أبی عبد الله البريدی سوء علاقة، وهجاه الإصفهانی بقصيدة طويلة تزيد علی مائة بيت عندما ولّاه الرّاضی بالله الوزارة:

يا سماء اسقطى ويا أرض ميدى قد تولى الوزارة ابن البريدى
جلّ خطب وحلّ أمر عضال وبلاء أشاب رأس الوليد
(ياقوت الحموى، ١٩٨٠م: ١٠٣/١٣)

قد ألّف الإصفهانى كتباً كثيرة يبلغ عددها ثلاثين، منها كتاب مقاتل الطّالبيين، وهو من مؤلّفاته الأولى، ومناجيب الخصيان، وكتاب التعديل والانتصاف، وأخبار القيان، والإماء الشواعر، والمماليک الشعراء، وأدب الغرباء، والأخبار النوادر، وأدب السّماع، وأخبار الطفيليين، والخمّارين والخمّارات، وأخبار جحظة البرامكة.

وكتابه الشّهير الأغانى، وهو الّذى اشتهر بسببه وذاع صيته. يقال إنّه جمعه فى خمسين سنةً وقدّمه للوزير المهلّبى وحمله إلى سيف الدّولة بن حمدان، فأعطاه ألف دينار واعتذر إليه. يعتبر هذا الكتاب من أمّهات الكتب فى الأدب ومن المصادر الأولى لمن يكتب عن الأدب العربى. يتضمّن الأغانى التّراجم وأخبار الشعراء والمغنّين وبعض الأعلام والأدباء، كما يتضمّن بعض الأحداث التّاريخية التى أثّرت فى التّاريخ العربى قبل الإسلام وبعده. ويعتبر أيضاً موسوعة جامعة شاملة. قال عنه ابن خلدون فى مقدّمته: جمع فيه أخبار العرب وأشعارهم، وأنسابهم، ودولهم، وجعل مبناه على الغناء فى المائة صوت التى اختارها المغنون للرشيد. (ابن خلدون، ١٩٠٠م: ٥٥٤) اعتبره ابن خلدون ديوان العرب. (المصدر نفسه: ٥٧٣)

شخصيته

يرجع نسب أبى الفرج إلى بنى أميّة، لكنّه كان يتشيّع؛ ومع أنّ العلماء والمؤرّخين قد اجتمعوا على سعة علمه، وكثرة محفوظه، وجودة شعره، وكثرة تأليفه، يقول القاضى أبو على التّنوخى أحد معاصريه: «ومن رواة المتشيعين الذين شاهدناهم أبو الفرج على بن الحسين الأصفهانى، فإنّه كان يحفظ من الشعر والأغانى والأخبار والآثار والأحاديث المسندة والنّسب ما لم أر قطّ من يحفظ مثله، وكان شديد الاختصاص بهذه الأشياء ويحفظ دون ما يحفظ منها علوما أخرى منها: اللغة والنحو والخرافات والسِّيَر والمغازى، ومن آلة المنادمة شيئاً كثيراً، مثل علم الجوارح والبيطرة ونتف من الطب

والنجوم والأشربة وغير ذلک، وله شعر يجمع إتقان العلماء وإحسان الظرفاء الشعراء.» (الخطيب البغدادی، لاتا: ۱۱/۳۹۹) ثم إنّه کانت له رحمة وألفة بصنوف الحيوان، يأنس بصحبتها، ويعالجها إذا أصابتها علّة، ويأسى لموتها، وقد أثرت عنه أبيات رقيقة فی رثاء ديک له مات:

أبکی إذا أبصرت ربعک موحشا — بتحنن وتأسف وشهيق
ويزيدنی جزعا لفقدک صادح — فی منزل دان إلیّ لصيق
فتأسّفی أبداً عليک مواصل — بسواد ليل أو بياض شروق

لکنّه لايعتنی بمظهره، ويبدو وسخاً قذراً دائماً، وکان النّاس يتّقون هجاءه، کما ورد فی کتاب معجم الأدباء: «کان أبوالفرج الإصفهانی صاحب کتاب الأغانی ... وسخاً قذراً، ولم يغسل له ثوباً منذ فصله إلی أن قطّعه ... وکان النّاس علی ذلک العهد يحذرون لسانه، ويتّقون هجاءه ويصبرون علی مجالسته ومعاشرته ومواکلته ومشاربته وعلی کلّ صعب من أمره لأنّه کان وسخاً فی نفسه ثمّ فی ثوبه وفعله حتّی إنّه لم يکن ينزع دراعة إلا بعد إبلائها وتقطيعها ولايعرف لشیء من ثيابه غسلاً ولايطلب منه فی مدّة بقائه عوضاً.» (ياقوت الحموی، ۱۹۸۰م: ۵/۶۱)

ويقول ابن الجوزی عن شخصية أبی الفرج: «... ومثله لايوثق برواياته، يصرّح فی کتبه بما يوجب عليه الفسق، ويهوّن شرب الخمر، وربّما حکی ذلک عن نفسه، ومن تأمّل کتاب الأغانی رأی کلّ قبيح ومنکر.» (ابن الجوزی، ۱۳۵۸ق: ۷/۴۰)

ويعتقد بعض العلماء أنّ أبا الفرج کان أکذب النّاس. فقد أورد الخطيب البغدادی أنّ أبا محمّد الحسن بن الحسين ابن النّوبختی کان يقول: «کان أبوالفرج الإصبهانی أکذب النّاس، کان يشتری شيئاً کثيراً من الصّحف ثمّ تکون کلّ روايته منها.» (الخطيب البغدادی، لاتا: ۱۱/ ۳۹۸)

غموض شخصية الإصفهانی

تباينت الآراء وتضاربت الأفکار حول شخصية أبی الفرج الإصفهانی، فالعلماء معظمهم يتفقون علی مکانته الثّقافية والعلمية ولکن يختلفون فی قيمته الذّاتية، يری

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثّعالبى أنّه كان من أعيان الأدباء، ويرى ابن خلّكان فى كتابه وفيات الأعيان أنّه روى عن علماء يطول تعدادهم فكان عالماً بأيام النّاس والأنساب والسّير، ويروى التنوخى قوله فيه أنّه كان يحفظ من الشّعر والأغانى والأخبار والآثار والأحاديث المسندة والنسب. وسبق أن أوردنا أن أبا الفرج الإصفهانى أمويّ النّسب، جدّه مروان بن محمّد آخر خلفاء بنى أميّة، ونرى فى أقوال الكثير من العلماء أنّه من المتشيّعين، فهنا نرى شخصية بالغة التعقيد؛ أهو أمويّ كان يدّعى التّشيّع؟!

ويقول الذّهبى فى السّير: «والعجب أنّه أمويّ شيعيّ. قال ابن أبى الفوارس: خلط قبل موته. قلتُ: لا بأس به.» (الذهبى، لاتا: ٢٠٢/١١) وقال أيضاً فى تاريخ الإسلام: «روى عن طائفة كثيرة، وكان إخبارياً نسّابة شاعراً ظاهر التَّشيع ... وهذا عجيب إذ هو مروانيّ يتشيّع.» (الذهبى، لاتا، ١٤٤)

بغضّ النّظر عمّا يقال عن غموض شخصية الإصفهانى، فنحن نرى فى كتاب الأغانى روايات شنيعة نسبها إلى آل البيت عليهم السّلام وهو لايبالى أن يطعن فيهم ويجرح سيرتهم. فكيف يمكن أن نعدّه متشيّعاً؟

ذكر ابن نديم أنّ الإصفهانى كانت أمّه تنتمى إلى آل ثوابة، وهى أسرة مسيحية اعتنقت الإسلام، والتزمت بالتّشيع وهم عرفوا فى عصرهم بالكتابة والأدب والشعر، فمن هنا يبدو أن الإصفهانى أخذ التشيّع عن أمّه وأيضاً لنشأته فى الكوفة أثر كبير فى تشيّعه. (ابن النديم، لاتا: ١٦٦-١٦٧) نرى إذن تشيّعه سطحيّاً.

آراء العلماء فى أبى الفرج

ولنذكر هنا بعض أقوال العلماء والأعلام حول أبى الفرج الإصفهانى:

قال هلال بن المحسّن الصابى: «كان أبو الفرج الإصفهانى وسخاً قذراً، ولم يغسل له ثوباً منذ فصّله إلى أن قطّعه، وكان النّاس على ذلک يحذرون لسانه، ويتّقون هجاءه، ويصبرون على مجالسته، ومعاشرته، ومؤاكلته، ومشاربته وعلى كلّ صعب من أمره، لأنّه كان وسخاً فى نفسه، ثمّ فى ثوبه، وفعله...» (ياقوت الحموى، ١٩٨٠م: ١٠٠/١٣)

وذكر الخطيب البغدادى فى تاريخه: «حدّثنى أبو عبد الله الحسين بن محمد بن طباطبا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العلويّ، قال: سمعت أبا محمد الحسن بن الحسين بن النوبختي كان يقول: كان أبوالفرج الإصبهاني أكذبَ النّاس، كان يشتري شيئاً كثيراً من الصّحف، ثمّ تكون كلّ رواياته منها.» (الخطيب البغدادي، لاتا: ۱۱/۳۹۸)

وقال العلامة ابن الجوزي: «... ومثله لايوثق بروايته، فإنّه يصرّح في كتبه بما يوجب عليه الفسق، ويهوّن شرب الخمر وربّما حكى ذلک عن نفسه، ومن تأمّل كتاب الأغاني، رأى كلّ قبيح ومنكر.» (ابن الجوزي، ۱۳۵۸ق: ۷/۴۰ و۴۱)

ومن المعاصرين الذين درسوا شخصية أبي الفرج وكتابه الأغاني، الدكتور محمّد أحمد خلف في خاتمة كتابه "أبوالفرج الإصفهاني الرّاوية". يقول الدكتور خلف: «ولقد وقفنا على ما لأبي الفرج من ميول وأهواء فيجب أن نحذر هذه الميول وهذه الأهواء، كلّما حاولنا الاعتماد على ما خلّف الرّجل من مرويات فقد يكون الرّجل مضلّلاً، وقد يكون صاحب غرض وهوى. وليس يخفى أنّ للأهواء حكمها في التّاريخ، وهو حكم قد يملي رغبته لا في ذكر الأخبار فحسب، وإنّما أيضاً في الكتمان.»

يُستفاد مما سبق أن أبا الفرج كان ذا علم واسع وثقافة كبيرة وبفضل هذه المكانة تقرّب من البويهين، واتّصل بالوزراء والكبراء آنذاک، وتولّى منصب الكتابة في حكومة البويهيين وقد أجلسه "ركن الدولة" على منصّة القضاء لمدّة أيّام؛ فهو من جهابذة العلم والأدب في عصره.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتاب الأغاني

كتاب الأغاني من أمّهات كتب التّراث العربي، ويعتبر هذا الكتاب موسوعة أدبيّة وتاريخيّة يتضمّن تراجم وأخبار الشّعراء والمغنّين وبعض الأعلام والأدباء، كما يتضمّن الأحداث التّاريخيّة التي أثّرت في التّاريخ العربي.

يذكر الإصفهاني في مقدّمته سبب تأليف هذا الكتاب، فيقول: «والذي بعثني على تأليفه، أنّ رئيساً من رؤسائنا كلّفني جَمعه له، وعرّفني أنّه بلغه أن الكتاب المنسوبَ إلى إسحاق الموصلي مدفوع أن يكون من تأليفه، وهو مع ذلک قليل الفائدة، وأنّه شاکّ في نسبته، لأن أكثر أصحاب إسحاق ينكرونه، ولأن ابنه حمّاداً أعظم إنكاراً لذلک ... .»

(الأغـانى، المقدمة، ١٩٧٠م: ١/٥)، ولكنّه لم يذكر لنا فى مقدّمته من هو الذى طلب منه أن يقوم بتأليف هذا الكتاب وقد اكتفى بهذا القول أنّ رئيساً من رؤسائه كلّفه بجمعه.

وقـد ذكر ياقوت الحموى فى معجم الأدباء أنّ الإصفهـانى كان نديماً للوزير المهلّبى وقد ألّف كتاب نسب المهالبة وكتاب مناجيب الخصيان وأيضاً ألّف كتابه الضخم الأغانى للوزير أبى الحسـن محمّد بن الحسـن المهلبى، ويذكر ياقوت الحموى أنّ الوزير المهلّبى سـأل أبا الفرج الإصفهـانى عن كتابه الأغـانى والمدّة التى قضاهـا فى تأليفه فأجاب الإصفهانى أنّه ألّفه فى خمسين سنة. (ياقوت الحموى، ١٩٨٠م: ١٣/ ١٠٣ و ١٠٦)

وذكر ابن خلّكان أنّ: «الصّاحب بن عبّاد كان فى أسـفاره وتنقلاته يستصحب حمل ثلاثـين جملاً من كتب الأدب ليطالعها، فلمّـا وصل إليه كتاب الأغانى لم يكن بعد ذلك يسـتصحب سواه، اسـتغناءً به عنها.» (ابن خلكان، ١٩٩٤م: ٣ / ٣٠٧) وكتب ياقوت الحموى بخطّه نسخة من كتاب الأغانى فى عشر مجلّدات وجمع تراجمه، ونبّه على فوائده.

فالأغـانى قـد ألّف فى عصر البويهيين وتناول الغناء منـذ الجاهلية إلى عهد الخليفة المعتضـد بالله المتوفّى سـنة ٢٨٩ق. وضـمّ بين دفتيه الكثير مـن الرّوايات والحكايات العجيبة مما لم تورد فى كتب أخرى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن ميزات هذا الكتاب الضخم يمكن الإشـارة إلى كثرة الروايات والقصص التى ذكرها الإصفهانى عن المغنّين وأهل الطّرب والمجون، وأيضاً قد ذكر الكثير من الأعلام الشـعراء والأدباء، كما يشتمل على مواضيع شتّى من تاريخ الإسلام. لكن هناك آراء تشـكّك فى المنهج الذى سلكه الإصفهانى فى تأليف كتابه هذا وقيمته الأدبيّة والعلمية. يقول الدكتور محمّد غنيمى هلال: «رواية من أخبار عبدالرّحمن بن عمّار الشهير بالقس وهيامه بسـلامة المُغنيّة أو أخبار عروة بن حزام وحبيبته عفراء، فكلّ هذه المشاهد التى يعرضها الإصفهانى حول لقاءات بين قس وسـلامة، خاصة تلك الأماكن التى تتخفّف فيـه المغنّيات من جلّ ملابسـهنّ، تجعلنا نرتاب فى صحّة هـذه الأخبار، أو على الأقل لانعتمد عليها كرواية من تاريخ الإسـلام لأنّها لن تتّفق مع روح الإسلام وكيف الرّجل يترك زوجه مع رجل آخر وهو يعلم ما يدور بينهما من الحبّ والوجد والشّـوق، وهل هذه من تعاليم الإسلام أن يقدّم الرّجل امرأته فى خلوة مع رجل آخر، يتشاكيان لواعج

الهوى وألم الوجد، فيصوّر الإصفهانى هذه المشاهد بهذه العبارات: «وقد وفد على زوج حبيبته بالشّـام، فأكرمه الزّوج فأحسن مثواه، وخرج وتركه مع عفراء يتحدّثان ... فلمّا خلوا تشاكيا ... .» (هلال، لاتا: ١٩)

ويقول صاحب كتاب السّيف اليمـانى: «اعتمد أبوالفـرج الإصفهانى فى كثير من أخباره السّوداء المظلمة المسـمومة على طائفة خبيثة من الرّواة الكذّابين والمجروحين والمطعـون عليهم واعتـبر أخبارهم موثّقة ولـوّث صفحات تاريخنا وأدبنا بالسّـخائم والبلايا.» (الأعظمى، ١٩٨٨م: ٢٧)

ومن يدقق فى هذا الكتاب يرى فيه من الرّوايات الواردة ما ليس لها إسناد موثوق بـه، ومرد ذلـك أن الإصفهانى قد نقل عن رجال لايوثق بهـم وطعن عليهم الكثير من العلمـاء الأقدمـين. وقد ذكر وليد الأعظمـى فى كتابه الآنف الذكـر الكثير من هؤلاء الرّجال.

وأيضاً نرى أنّ الإصفهانى يروى رواياته على لسـان أشـخاص وهميّة، فيقول على سـبيل المثال: سمعتُ رجلاً يقول كذا ... أو حدّثنى شيخٌ عن رجلٍ يقول كذا ... أو يقول: قالـت جاريةٌ، رأيتُ فلانة ترقص ... . ومع هذه نرى الكثير من العلماء والمستشـرقين اعتمدوا فى كتاباتهم عن التاريخ الإسلامى ورجاله على هذا الكتاب.

يقـول ابن الجوزى فى كتاب المنتظم: ومثله لايوثـق بروايته؛ فإنّه يصرح فى كتبه بما يوجب عليه الفسق، ويهوّن شرب الخمر وربّما حكى ذلک عن نفسه و من تأمّل الأغانى رأى كلّ قبيح و منكر. (ابن الجوزى، ١٩٠٠م: ٧/٤٠و٤١)

ونرى فى طيّات هذا الكتاب الضّخم بعض الإسـاءة إلى آل بيت رسـول الله (ص) مثل تلك الرّوايات التى يرويها عن سُـكينة بنت الحسـين (ع) واجتماعها مع عمر بن أبى ربيعة وأيضاً مجالسـتها الشـعراء، فيذكر الإصفهانى هذه، فيقـول: أخبرنى على بن صالح قال: حدثنا أبو هفان، عن إسحاق، عن أبى عبدالله الزبيرى قال: اجتمع نسوة من أهل المدينة من أهل الشرف، فتذاكرن عمر بن أبى ربيعة وشعره وظرفه وحسن حديثه، فتشـوقن إليه وتمنينه... فأرسلت "سـكينة بنت الحسين" إليه رسولا وواعدته الصورين، وسمـت له الليلة والوقت، وواعدت صواحباتهـا. فوافاهن عمر على راحلته، فحدثهن

حتى أضاء الفجر وحان انصرافهن، فقال لهن: والله إنى لمحتاج إلى زيارة قبر رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم والصلاة فى مسجده، ولكنّى لا أخلط بزيارتكنّ شيئا، ثم انصرف إلى مكة من مكانه، وقال فى ذلک:

قالت سكينة والدموع ذوارف　　منها على الخدين والجلباب
ليت المغيرى الذى لم أجزه　　فيما أطال تصيدى وطلابى
كانت ترد لنا المنى أيامنا　　إذ لا تُلام على هوى وتصابى

(الأغانى، ۱۹۷۰م: ۱/ ۱۷۱)

وتكرار هذه القصيدة فى مواضع مختلفة من هذا الكتاب يلفت انتباهنا ويجعلنا نرتاب فى صحّة هذه القصّة. أمّا فى موضع آخر يروى لنا الإصفهانى قصة أخرى عن مجالسة سكينة بنت الحسين (ع) مع الشّعراء فيقول: أخبرنى الحسن بن على قال: حدّثنا محمّد بن القاسم بن مهرويه قال: أخبرنى عيسى بن إسماعيل، عن محمّد بن سلام، عن جرير المدينى، عن المدائنى وأخبرنى به محمد بن أبى الأزهر قال: حدثنا حماد بن إسحاق، عن أبيه، عن محمّد بن سلام. وأخبرنى به أحمد بن عبدالعزيز الجوهرى، عن عمر بن شبة موقوفا عليه، قالوا: اجتمع فى ضيافة سكينة بنت الحسين عليهما السلام، جرير والفرزدق وكثيّر وجميل ونصيب، فمكثوا أياما، ثم أذنت لهم فدخلوا عليها، فقعدت حيث تراهم ولايرونها وتسمع كلامهم، ثم أخرجت وصيفة لها وضيئة وقد روت الأشعار والأحاديث، فقالت: أيّكم الفرزدق؟ فقال لها: ها أنذا، فقالت: أنت القائل:

هما دلتانى من ثمانين قامة　　كما انحط باز أقتم الريش كاسره
فلمّااستوَت رِجلایَ فی‌الأرضِ قالتا　　أحى فيُرجَى أم قَتيل نحاذره
فقلت ارفعوا الأمراس لايشعروا بنا　　وأقبلت فى أعجاز ليل أبادره
أبادر بوابين قد وكلا بنا　　وأحمر من ساج تبصّ مسامره

فقال: نعم، فقالت: فما دعاک إلى إفشاء سرّها وسرّک؟ هلا سترتها وسترت نفسک؟ خذ هذه الألف، والحق بأهلک. (المصدر نفسه: ۱۶/ ۱۶۹و۱۷۰(

و فى مواضع أخرى من هذا الكتاب يروى الإصفهانى روايات أخرى عن سُكينة

بنت الحسين عليهما السّلام والتى يرتاب فيها من يطالع هذه القصص الموضوعة، فهو يظهر لنا أنّ سُكينة بنت الحسين (ع) خبيرة بالغناء تحكم بين المغنّين. (المصدر نفسه: ۲/ ۳٦٥) وفى موضع آخر تُرجع سُكينة، ابن سريج إلى الغناء بعد توبته. (المصدر نفسه: ۱۷/ ٤۲ ٤٥) فكيف يمكن أن نتأكد من صحّة هذه الروايات؟

والإصفهانى لم يكتف بطعن آل البيت عليهم السلام بل بشتم دين الإسلام علناً ويفضّل الجاهلية عليه ويعتبرها خيراً من الإسلام (المصدر نفسه: ۱۳/ ۲٦٤) وهو يستهزىء بالصلاة (المصدر نفسه: ٤/ ۲۷۷)، ورغم هذا كله يدّعى أنّه من المتشيّعين.

يقول محمّد عبد الجواد الأصمعى عن كتاب الأغانى: يتبيّن لنا من الرّوايات التى أوردها أبوالفرج الإصفهانى فى كتابه الأغانى أنّه كان قد تساهل فيما نقله من الكتب، أو قد كان اطلاعه لم يكن بشكل كاف وقد نقل مشافهة عن البعض. (الأصمعى، ۱۹٥۰م: ۱۳۲ وما بعدها)

ونستنتج هنا أنّ أبا الفرج قد جمع بعض ما وصل إليه من الرّوايات دون العناية بتحقيق صحّتها وحقيقة وقوعها. إذ نرى كتاب الأغانى كتاباً جامعاً يشتمل على الكثير من الرّوايات والقصص، أوردها صاحبها كما وصلت إليه، ومن هنا وقع فى بعض المزالق والهفوات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النتيجة

حاولنا فى هذا المقال أن نتحاور مع شخصية أبى الفرج ونكشف الغموض عنها، وأشرنا إلى تباين الآراء وتضارب الأفكار حول شخصيّته؛ إذ نرى فى آراء الكثيرين أنّ أبا الفرج له شخصيّة علميّة وله أعمال كثيرة، كما أن البعض لايثقون به. وهناك تناقض فى موقفه، فهو أمويّ النّسب ونراه متشيّعاً، وهذا شيء غريب وموقف غير مفهوم يحتاج إلى تأمّل. لكنّنا حاولنا أن نبصر التاريخ ونتبصّر أحداثه، لأنّ التاريخ ضرورة للحاضر؛ والإصفهانى رغم كثرة علمه وغزارة أدبه قد وقع فى بعض المزالق فى كتابه الضخم المسمّى بالأغانى والذى اعتبره العلماء كتابا لايستغنى عنه أى أديب. ولاغرو؛ فالكتاب يجمع بين دفّتيه الكثير من الروايات الصحيحة والضعيفة أو المنحولة.

ونرى فى طيّات الكتاب روايات شـنيعة تنسب إلى أهل البيت عليهم السلام، الأمر الذى يجعلنا نرتاب أكثر فأكثر فى شـخصيته وتشـيّعه وفى صحّة بعض ما نقله فى كتابه الأغانى.

المصادر والمراجع

ابن الجوزى، عبد الرحمن بن على. ١٩٠٠م. المنتظم فى تاريخ الملوك والأمم. بيروت: دار صادر.

ابن النديم، لاتا. الفهرست. لانا.

ابن خلدون، لاتا. مقدّمة. بيروت: المطبعة الأدبيّة.

ابن خلكان، أحمد بن محمّد. ١٩٩٤م. وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان. حققه الدكتور إحسان عبّاس. بيروت: دار صادر

الإصفهانى، أبو الفرج. ١٩٧٠م. الأغانى. تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم وآخرين. القاهرة: الهيئة العامّة المصرية للتأليف والنّشر.

الأصمعى، محمّد عبدالجواد. ١٩٥٠م. الإصفهانى وكتابه الأغانى. القاهرة: دارالمعارف.

الأعظمى، وليد. ١٩٨٨م. السيف اليمانى فى نحر الإصفهانى صاحب الأغانى. المنصورة: دار الوفاء للطباعة والنّشر.

الثعالبى، أبو منصور. ١٣٧٥ق. يتيمة الدهر فى محاسن أهل العصر. القاهرة: لاتا.

الخطيب البغدادى، أحمد بن على. لاتا. تاريخ بغداد. بيروت: دار الكتب العلمية.

خلف الله، محمّد أحمد. ١٩٥٣م. صاحب الأغانى أبوالفرج الإصفهانى فى الرواية. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.

الذهبى، شمس الدين محمد بن أحمد. لاتا: السير. لانا.

الذهبى، شمس الدين محمد بن أحمد. لاتا: تاريخ الإسلام الكبير. لانا.

الفاخورى، حنّا. ٢٠٠٥م. الجامع فى تاريخ الأدب العربى. بيروت: دارالجيل.

مكى، الطاهر أحمد. ١٩٧٧م. دراسة فى مصادر الأدب. القاهرة: دار المعارف.

هلال، محمد غنيمى، لاتا. النقد الأدبى الحديث. القاهرة: لاتا.

ياقوت الحموى. ١٩٨٠م. معجم الأدباء. بيروت: دار الفكر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م

ظاهرة العيارة فى الأدب الفارسىّ والتقاؤها مع ظاهرة الصعلكة فى الأدب الجاهلىّ

فرهاد ديوسالار*
افسانه مرادى**

الملخص

ظهرت فى العصر الإسلامىّ الوسيط ظاهرةٌ سُمّيت بظاهرة العيارة أو الشطارة والتى تلتقى مع ظاهرة التصعلك والصعلكة الجاهليّة فى نزعتها الإنسانية؛ بحيث أعطى معظمُ الدارسين والباحثين تفسيرا إنسانيا لهاتين الظاهرتين من حيث الالتقاء والتداخل بينهما من جهة، والتواصل من جهة أخرى إذ إنّ هاتين الظاهرتين تحملانِ فى طيّاتهما فكرةً إنسانية رددتها العامة فى كلا العصرين الجاهلىّ والإسلامىّ الوسيط، فى الحكايات والقصص.

وجديرٌ بالإشارة أنَّ هاتين الظاهرتين التاريخيتين والشعبيتين تعكسان طموحا أو حلما جماعيا لتحقيق العدالة بصورتها الاجتماعية والسياسية معا فى المجتمع، تتلاشى معه تلك الهوةُ العظيمةُ التى تفصل بين أقليةٍ تملك معظمَ الثروة، وأغلبيةٍ ساحقةٍ تعيش على الفقر والحِرمان. وفى الحقيقة إنَّ المتأملَ فى أدب هؤلاء يرى أنهم كانوا فى ثورتهم وخروجهم وتمرّدهم، يهدفون إلى الإصلاح ويُنشِدون المساواةَ والعدالةَ الاجتماعيةَ.

الكلمات الدليلية: العيارة، الصعلكة، العدالة الاجتماعية، العصر الإسلامىّ الوسيط، التمرّد.

*. أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلاميّة فى كرج، إيران. Divsalarf@yahoo.com
**. خريجة جامعة آزاد الإسلاميّة فى كرج، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدى ناصرى
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/١٠هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/١٨هـ. ش

المقدمة

بادئ ذی بدء وقبل أن نجیب عن بعض التساؤلات فی هذا المنطلق ومنها: من هم العیارون؟ وما هی صفاتُهم وأفعالهم؟ وهل کانوا مخطئین فی فعلتهم هذه؟ ولماذا اختاروا الشطارةَ والعیارة حرفةً؟ وهل هی ذاتُ صلةٍ مع الصعلکة؟ وأخیرا لماذا ظهرت هذه الظاهرةُ؟ علینا أن نشیر إشارةً خاطفةً إلی أنّ ظاهرةَ الشطارة والصعلکة التی تُنتِج الخروجَ والتمرد والعصیان، ظاهرةٌ عالمیةٌ لها بصماتُها فی المجتمعات المختلفة الشرقیة والغربیة، القدیمة والحدیثة. غیر أنها کانت تتفاوت بین مرحلةٍ وأخری، فحینا تخبط وتتلاشی، وأحیانا تظهر وتشتدّ. ولکنّها بصورة عامة یمکن القولُ إنها تقوی وتشتدّ فی المجتمعات التی تتعرض للفوضی والتجزئة من جرّاء ضعف السلطةِ المرکزیة ومن کثرة الفتن، والاضطرابات، والمجاعات، والمشاکل والهزّات المختلفة التی شقیت بها، أو التفاوت الاجتماعی الطبقی المکشوف الناجم عن بروز ظاهرة التفاوت الطبقیّ-الاقتصادیّ، وما ولدته من ردود فعل من غلاء الحیاة الذی کانت الحکومة مسؤولةً له بسبب تغیرات شاملة فی شتی المیادین، الثقافیة، والاجتماعیة والاقتصادیة و... إلخ.

ولکنها تظهر فی بعض المجتمعات کالمجتمع الجاهلیّ ولیدة الصراع الداخلیّ، وبسبب الفقر والجوع وما نتج عنه من إرغام الطبقة الفقیرة التی لم تجد سِوی الغزو والسلب والتلصص وسیلةً لتنجو بنفسها من ذُلِّ الفاقة والحِرمان مما دفعها إلی التمرد.

والباعثُ الرئیسیّ لإیجاد هؤلاء الخارجین علي القانون، هو أنّ کلَّ مجتمع یَضمّ فئةً قلیلة من الأسیاد الأثریاء والمترفین وفئةً کبیرة من الفقراء. یقول جرجی زیدان إن الصعالیک والشطار لایرون فی السرقة والنهب أیَّ ذنبٍ، فیستحلّونها ویحسبونها نوعا من الدهاء واللباقة؛ لأنّ التجارَ والأغنیاءَ لایعطون زکاةَ أموالهم. (زیدان، ١٣٨٦ش: ٩١٠) وکلُّ فئةٍ من هذه الفئات لها قیمٌ وعاداتٌ خاصةٌ بها، واشتهرت بشجاعتها وفروسیتها وبإسراعها إلی مساعدة المحتاجین ومناصرة المظلومین عندما یکونون فی حال خصام مع الأسیاد الذین یستخدمون السلطةَ بطریقة غیر عادلة ولا شرعیة. وهذا أمرٌ ینبع بنوع ما عن الفکر الاشتراکیّ وعن ضرورة نشوء الجماعات ولا الطبقات، والحصول علی السعادة.

يعتقد أرسطو بنظريةٍ تؤكد على ضرورة نشوء الجماعات حيث يتكوّن الناسُ من ذكر وأنثى محتاجون إلى الاجتماع فهو يرى فى كتابه "السياسة" بأنّ الاجتماعَ أمرٌ طبيعىٌّ والإنسانُ كائنٌ اجتماعىٌّ أى أنَّ الناسَ من غير أية حاجةٍ إلى التعاون يرغبون رغبةً قوية فى عيشة الجماعة وهذا لايمنع أنَّ كلَّ واحد منهم مدفوعٌ بمصلحته الخاصة وبالرغبة فى تحصيل حظّه الفردىّ من السعادة التى ينبغى أن يلقاها. (إحسان، ١٩٩٩م: ٦٧)

كما يرى أنّ الناسَ يجتمعون أيضاً على الأقل من أجل سعادة العيش وحدها وأنَّ حبَّ الحياة هو بلاشک أحدُ كمالاتِ الإنسانية؛ لذا فإنه يرى بأنّ المرءَ يرتبط بالمجتمع السياسىّ حتى عندما لايجد فيه شيئاً أكثر من المعيشة وذلک يؤكد الرؤيةَ السياسيةَ لأرسطو، التى محورُها الاجتماعُ الإنسانىُّ. (عبدالرحيم، ١٩٦٩م: ١٠٢)

وفى هذا القسم لابدّ من الإشارة إلى نظرية ابن خلدون حيث يرى أنَّ الاجتماعَ هو العمرانُ البشرىُّ الذى يحدث نتيجةً لاحتياج الناس بعضهم لبعض، وذلک لغرض إشباع حاجاتهم الأساسية، التى لايستطيع الإنسانُ بمفرده أن يقوم بها. (محمد الحسن، ١٩٩٩م: ١٤٨)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما يعتقد ماركس أنَّ الصراعَ الطبقىَّ بين الطبقة الحاكمة والطبقة المحكومة هو أساسُ تغير المجتمع من مرحلة حضارية معيّنة إلى مرحلة أخرى كتغير المجتمع من نظام العبودية إلى نظام الإقطاع ثم منه إلى نظام الرأسمالية، كما درس ماركس الثورةَ الاجتماعيةَ وركّز على أسبابها ونتائجها ودورها فى تحرير الإنسان من الظلم والقيود الاجتماعية والحضارية. (محمد الحسن، ١٩٩٩م: ١٤٨)

أما اهتمامُ ماركس بالطبقة العاملة (البرولتاريا) فقد جعله يحدِّد الظروفَ التى تؤدّى إلى قيام ثورة هذه الطبقة على النظام الرأسمالىّ والإطاحة به ويبرِّر ذلک بأنَّ الاستغلالَ والعبوديةَ والفقر وغيرها من الأمور التى تتعرّض لها طبقةُ العمّال، هى نتيجةٌ لتراكم رأس المال لدى الرأسماليين واحتكارهم لوسائل الإنتاج. إنّ أصحابَ النظرية الشيوعية فقد استخدموها لتبرير أنَّ السلطةَ السياسية الرأسمالية والاقتصادية كانت تستغِلّ قوةَ العمل للطبقات الفقيرة والمحرومة وذلک نتيجةً لسوء استعمال القوة. (مولود

زايد الطبيب، ۲۰۰۷م: ٥٤)

الصعلكة والعيارة لغة واصطلاحا

جاء في لسان العرب تحت مادة (ص ع ل ک): الصُّعْلُوك: الفقيرُ الذي لا مالَ له، زادَ الأزهريُّ: ولا اعتمادَ. (ابن منظور، ۱۹٦۸م: مادة صعلک)

ورجل عَيّار: كثير المجيء والذهاب في الأَرض، وربما سُمِّيَ الأَسَد بذلك لتردده ومجيئه وذهابه في طلب الصيد: قال أَوس بن حجر:

لَيْثٌ عليه من البَرْدِيّ هِبْرِيَة كالمَرْبَرانيّ، عَيَّارٌ بأَوْصالِ

أَي يذهب بها ويجيء؛ قال: وحكي الفرّاء رجل عَيَّار إذا كان كثير التَّطْواف والحركة ذكيّاً؛ وفرس عَيَّار وعيّال؛ الفرس النشيط. قال: والعربُ تمدح بالعَيَّار وتَذُمّ به، يقال: غلام عَيّار نَشِيط في المعاصي، وغلام عَيّار نشيط في طاعة الله تعالى. (ابن منظور، ۱۹٦۸م: مادة صعلک)

ذُكِرَت في بعض المصادر، مثل تاريخ سيستان، لفظةُ سالوكان مع عياران ويعادل الصعاليک في العصر الجاهليّ وكان في الاتصال به. (حاكمی، ۱۳٤٦ش: ٦۲۷)

على كل حال، بعد تبيين نظريات هؤلاء يمكن القولُ إنّ مشاعرَ هؤلاء العيارين والصعاليک والشطار اتحدّت بوطأة الظلم والفقر والهوة العميقة الموجودة بين الطبقة الحاكمة والمحكومة، وفرض الضرائب والاضطهاد الواقع على كاهلهم فبادروا إلى الأخذ من الغنيّ، والبخيل، ونصرة الفقير البائس، فحملت نفوسهم أخلاق نبيلة وقيم سلوكية رفيعة، ولو أرغموا بأن يقطنوا في الصحاري والبراري والغابات كما فعل الصعاليک الذين قاموا بفعلتهم هذه مثل "طرزان" الذي كان يعيش مع حيوانات الغابة. وهذه هي الميزةُ المشتركة العامة بين هؤلاء في المجتمعات المختلفة. ونرى هذه الميزةَ عند "روبن هود" الشخصية الإنجليزية التي برزت في الفلكلور الإنجليزيّ وهي تمثّل فارسا شجاعا، مهذّبا خارجا عن القانون. إنه كان بطلا من الشعب هدفه محاربةُ الفساد؛ كما كان متهوّرا يقود مجموعتَه من المتمرّدين في غابات شروود. وكان يتمتّع ببراعة مُذهِلة في رشق السهام. تُمَثِّل أسطورةُ روبن هود في العصر الحديث شخصا قام علي سلب وسَرِقة

الأغنیــاء لأجل إطعام الفقراء، بالإضافه لذلک حــاربَ روبن هود الظلمَ والطغیانَ. أو نری هذه المیزاتِ عند الســامورائیین فی الیابان والشــوالیة فی أوربا. فبناءً علی وجود الاشتراکات الکثیرة بین المجتمعات العالمیة، تُعَدُّ هذه الظاهرةُ جدیرةً للدراسة. (هانری کربن، ١٣٨٥ش: ١٤٢)

کمــا نری هذه الظاهرةَ فی إیران قبل الإســلام، حیث ذکــر فی "زندوندیداد": کانت هناک جماعةٌ معارضةٌ للحکومة، تستحســن ســرقةَ الأموال من الأغنیاء وإعطائها إلی الفقراء وتعتبرها "کرفه" أی العمل الحسن والمقبول. (منصور شکی، ١٣٧٢ش: ٢٩)

أما العیارون فی العصر الإسلامیّ الوسیط فکانوا کسابقیهم فی العصر الجاهلیّ – وهم الذین سُمُّوا بالصعالیک – أولئک الذین تمحورت سیرتُهم حول قضیة العدالة الاجتماعیة والسیاســیة فضلا عــن التحرّر الاجتماعی. وجدیــرٌ بالعنایة أنّ هاتــین الظاهرتین – العیارة والصعلکة – تحملان فی طیّاتهما فکرةً إنســانیةً ردّدتهــا العامةُ فی کلا العصرین الجاهلیّ والإسلامیّ، فی الحکایات والقِصص. ولاشک أنّ هاتین الظاهرتین التاریخیتین والشــعبیتین تعکســانِ طموحا أو حلما جماعیــا لتحقیق العدالة بشــکلیها الاجتماعیّ والسیاسیّ، وظلّا حَیّینِ فی الوجدان الشعبیّ فی هذه العصور. أولئک هم الذین أصحابُ أنفةٍ واعتدادٍ بالنفس فیتحملون الأذی الجسدیَّ، والجوعَ بدلا عن أن یستجدِی أحدُهم غیرَه والمُدهِشُ أنهم لایســتأثرون بما یأخذون بل کانــوا یُؤثِرون مَن کان بهم خصاصةٌ من أصحاب الحاجات المُعوِذین علی أنفســهم وهم یُعبِّرون عن المرارة التی تتفاعل فی أنفســهم بسبب التفاوت الاجتماعیّ وضیق ذات الید ولذلک فإن طائفةً منهم قد بَرَّرت وسَوّغَت لنفسها اللجوءَ إلی السرقة، واعتبرت ذلک موضعَ فخرٍ واعتزازٍ ومؤشرةً علی البطولة والشــجاعة والحماســة، وبعد ذلک أعلنوا تمرُّدَهم وثورتَهم علی بعض طبقات المجتمع، وعلی الذین اســتأثروا لأنفســهم بالســلطة أو المال أو بهما معا، کما استهدف هؤلاء أن ینالوا بأسلوب غیر شرعیّ ما یتصورون ویعتقدون أنه حقّ شرعیٌّ لهم.

وهــذه الظاهرةُ، أی ظاهرة التمرّد واجهت کلَّ عنف وقســوة من الســلطة القائمة، باعتبارها خروجا علی القانون والســلطة الشــرعیة. ومن الطبیعیّ أن تشــوّه صورتُهم من قبل مؤرخی الســلطة الرسمیین، إما جهــلا بأوضاع هذه الطبقة الاجتماعیة المتردیة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أو مبالاةً للسلطة القائمة. غير أن العيارين والشطار بالمقابل حَظوا بإعجاب العامة فى عصرهم، فتعاطفت معهم وأشادت بأفعالهم. وقد انتهى الارتقاءُ بالشطار والعيارين فى التراث الشعبيّ إلى مرتبة البطولة شبه ملحمية، حتى ردّدتِ الألسنةُ أنّ اللصَّ أحسنُ حالا من الحاكم المرتشى أو القاضى الذى يأكل أموالَ اليتامى. (العقيلى، ١٩٩٤م: ٩٦)

كانتِ الصعلكةُ والعيارة عندهم نزعةٌ إنسانيةٌ نبيلةٌ وضريبةٌ يدفعها القوى للضعيف، والغنيّ للفقير وفكرةٌ اشتراكية تشترك الفقراءُ فى مال الأغنياء وتجعل لهم فيه نصيباً؛ بل حقا يغتصبونه إن لم يؤد لهم، وتهدف إلى تحقيق لونٍ من ألوان العدالة الاجتماعية والتوازن الاقتصادىّ بين طبقتى المجتمع المتباعدتين: طبقة الأغنياء، وطبقة الفقراء. فالغزو والإغارة للسلب والنهب لم يَعُد عندهم وسيلة وغاية وإنما أصبح وسيلةً غايتُها تحقيقُ نزعتهم الإنسانية وفكرتهم الاشتراكية كما هو الحال عند الصعاليک الجاهليّين. (هداره، ١٣٨٥ش: ٣٩)

من هنا بدأ الصراعُ بين أفراد القبيلة الفقراء الذين كانوا يعانون من الفقر، والحِرمان، والجوع، والظلم والتبعية للقبيلة دون أن تكون لهم كلمةٌ تُسمَعُ أو شأنٌ، وذنبُهم الوحيدُ أنهم وُجِدوا فى هذه الحياة فقراءَ. وقد وُجِدت فئةٌ من المضطهدين الذين يحملون عقولا نيِّرةً تُؤمِن بالعدالة وتُنكِر الظلمَ والاضطهادَ و... إنّ هؤلاء جرَّدوا سيوفَهم دفاعاً عن حقهم وحقوق إخوانهم، فتعرّضوا للنفى وتجريدهم من حقوق القبيلة وبالتالى هدرَ دمائَهم أنهم نموذجٌ شريفٌ للثورة على الظلم والعمل على تغيير الواقع الاجتماعىّ.

وقد وَجد الصعاليکُ فى الأغنياء البخلاء، هدفا صالحا لهم فهؤلاء أصحابُ مالٍ، وهم أصحابُ جوعٍ ولابدَّ للجياع من أن يعيشوا، فلم يجدوا فى مباغتة الأغنياء أىَّ حرجٍ يمنعهم من السطو على أموالهم؛ لأنها زائدةٌ عليهم، وهم فى حاجة إليها وبذلک يضمنون لأنفسهم ولإخوانهم الجياع الصعاليک أسبابَ الحياة فالحاجة عندهم تبرِّرُ الواسطةَ. والفقراءُ الذين لايملكون شيئاً فتحوَّل كثير منهم إلى قُطّاع للطرق يسلبون وينهبون ويقتلون على نحو ما هو معروف. ولهذا السبب يُسَمّون بذؤبان العرب. (قراگوزلو، ١٣٧٣ش: ٣٤)

فإن المتأملّ فى أدب الصعاليک يرى أنهم كانوا فى ثورتهم على مجتمعهم، يهدفون إلى

الإصلاح ويُنشِدون المساواةَ والعدالةَ الاجتماعيةَ. وهذه الأهداف التی عبّروا عنها فی شعرهم تُعتبَر من أهمّ عناصر اشتراكيتهم أو مظاهر الاشتراكية فی أدبهم. فالصعاليک لم يهاجموا القوافلَ أو يغيروا على القبائل لرغبتهم فی الإغارة ذاتها، ولا ليُفيدوا غنى وثروةً وجاها يرفع من مقامهم فی المجتمع الأرستقراطیّ الذی يعيشون فيه؛ بل نراهم على النقيض من ذلک تماما، يأخذون من الأغنياء ليُعطوا الفقراءَ على الرغم من كثرة مغانمهم وأسلابهم من إغاراتهم، وذلک بسبب إباحتهم ما فی أيديهم لأمثالهم من الفقراء. وهنا يبرز معنى أصيلٌ فی مظاهر اشتراكيتهم.

وقد كان اللونُ الأسودُ عنصراً موجودا فی بعضهم. ونادراً ما يكون الصعلوک حُرّا، فهم عادةً من العبيد أو من الموالی وقد كان اللونُ الأسودُ عنصراً موجوداً فی بعضهم تصعلكوا لازدراء قومهم لهم ولانتقاص أهلهم لشأنهم أو لفقرهم، وظلم المجتمع لهم، وعدّهم طبقةً مهلوكةً، هم والحيوان المملوک سَواء بسواء. وهذا ما جعل بعضَ الرقيق يهرب من سيده فراراً من ظلمه لينضمّ إلى الصعاليک، أو ليكون عصابةً تلجأ إلى الجبال والكهوف، تهاجم المارةَ والأحياءَ، لتحصل على ما تعيش به. (جواد علی، ٢٠٠١ م: ١٧٩)

هؤلاء السودُ الزنجيون جماعةٌ من المحرومين والمتمتّعين بالحظّ السیئ قد وقعوا تحت الظلم بواسطة جماعة البيض إلى حد ما لم يكن عندهم مقدرةٌ للتخلص عن عواقب سوء ناجم من لونهم. جماعةُ السود من أية فرقة تشترک فی الرقية والعبودية، كأنها خُلِقت للرقية والعبودية. كما انعكست هذه الناحيةُ فی شعرنا الكلاسيكیّ بصورة سلبية بحيث ذكرت خصائصهم وميزاتهم من ناحية السواد والرقية ولايستأهلون أیَّ شیء مع الأسف. يرى الحافظ الشيرازیّ أنَّ الزنجیَّ ليس جديرا بحفظ الأمانة التی هی من أسرار قلبه: (حافظ، ١٣٨١ش: غزل ٧٦)

خزينه دل حافظ به زلف و خال مده　　　　كه كارهايی چنين، حد هر سياهی نيست

من وجهة نظر معظم هؤلاء الشعراء إنّ السوادَ لونٌ كريهٌ لن يمحوَ ووصمةَ عار على جبين هؤلاء، بحيث لايمكن تغييرُه وهذا يدلّ على عدم مقدرة البشر لتغيير القدر الإلهیّ. يقول سعدی فی بوستان: (سعدی، ١٣٧١ش: ٥٦٨)

به كوشش نرويد گل از شاخ بيد　　　　نه زنگی به گرمابه گردد سپيد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما لايمكن إنباتُ الزهرة من الصفصاف، فإنّ الزنجيَّ لايبيضّ ولايمكن ابيضاضُ لونِ الزنجيّ، فهذا أمرٌ مستحيلٌ.

جاء في كتاب مثنوى معنوى في عدم تغيير الأصالة لكل شــيء: (مولوى، ١٣٦٣ش: ١٣٢)

نقش ماهى را چه دريا و چه خاک   رنگ هندو را چه صابون و چه زاک

إنّ الشاعرَ يستدلّ بعدم تغيير لون السمک في البحر والبَرّ على عدم تغيير هذا اللون السواد.

إن انتســابَ السرقة، وقطعَ الطريق، والسـلب، والنهب، والغارة الى الهنود السوداء من المضامين المشـهورة في الأدب الفارسيّ. يعتقد ناصرخسرو أنّ الدنيا قاطعةُ الطريق وســارقةٌ، وعلى الإنسان أن يحتفظ بنفســه أمام هذا اللصّ: (ناصر خسرو، ١٣٤٩ش: ١٤٩)

جهان هندوســت تا رختت نگيرد   مگيرش ســت تا سختت نگيرد

وقال حافظ: (حافظ، ١٣٨١ش: غزل ٢١٣)

زلــف هنــدوى تــو گفتــم كــه دگــر ره نزنــد   ســالها رفت و بدان سيرت و سان است كه بود

يقول الشــاعر إننى ظننتُ في نفســى أنّ طرّتک السوداءَ لاتسرق ولاتقطع الطريق، ولكننى أخطأت في هذا الرأى؛ لأنها تعوّدت على هذه الشيمة.

ولكن رغم اتصافهم بهذه الخصلة الشــنيعة يعتقد النظامــى أنّ فيهم المروءة والفتوة وخصلة العيارة ولايمكن قطع أيديهم حيث يقول: (نظامى، ١٣٤٣ش: ٤١)

نبرد دزد هندو را كســى دســت   كه با دزدى جوانمرديش هم هست

وأخــيرا نذكر رأىَ ابن خلدون حيث يناقش ســوادَ لونهم قائلا: بعض علماء علم الأنساب يرون أن جماعةَ السود تكون من أولاد حام بن نوح، دعا عليهم أبوهم فلذلک أصبحوا سودا، ولهذا اختصّ بهم الله الرقيةَ والعبوديةَ. (مقدمه: ١٥٣)

وأحيانا تبرز ظاهرةُ الصعلكة من بين الفقراء الذين عجزوا عن مواجهة واقعهم وعدم تغيير النظام الســائد آنذاک. وبهذا اتخذوا من الهرب وكســر طوق الانتماء الذى يحمى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجودَهم مبدأ، فقطعوا کلَّ أواصر القربی بینهم وبین ذویهم واعتقدوا بأنهم قادرون علی بنـاء نظام اجتماعیّ واقتصادیّ جدید. وکما یری الدکتور حنا الفاخوریّ (الفاخوری، ٢٠٠٥م: ١٦٤) راحـوا یملأون الفلواتِ والجبالَ والأودیةَ رعباً وهولا ویرفعون عَلَمَ الصعلکة عالیاً لایُبالون فی سبیل غایتهم أکانت وسائلُهم مشروعةً أم غیرَ مشروعةٍ فالحقُّ للقوّة والغایة تبرّر الوسیلةَ وکان صلاحُ صعلکتهم قوةَ الجسم وقوةَ النفس والقوة من أمیز میزات المجتمع الجاهلیّ عامة والصعلکیّ خاصة.

وقد عُرِفوا بـ"الرجلیین" (جواد علیف ٢٠٠١م: ١٧٠) لاستعمالهم أرجلهم فی الإقدام والهروب؛ لأنهم فقراءُ لایملکون غیرَ أرجلهم تحملهم إلی المواضع التی یریدون سرقتها إذ لاخیل لهم یرکبونها لعجز أکثرهم عن شرائها فلا یکون أمامهم غیرُ الاعتماد علی الرجل.

والمُلفِتُ للنظر أنّ بعضَ المصادر ذکرت أنّ مِن الصعالیک والعیارین بعضَهم طاب لهم أن یطلقوا علی أنفسهم "الفتیانَ" واستساغوا هذا اللفظَ؛ لأنّ اتصافهم بالفتوة تدلّ علی الشهامة، والمروءة، والفروسیة، والشجاعة والنجدة فضلا عن إغاثة المساکین والفقراء وغیرها من مقوّمات الفتوة الشعبیة. یَری الدکتورُ محجوب فی مقدمته علی کتاب "فتوت نامه سلطانی" بعد أن اختلطت العیارةُ مع التصوف، حصلت علی عنوان الفتوة فجعل یتغلغل فی عامة الناس بین أصحاب الحرف والمهن. (کاشفی، ١٣٥٠ش: ٧)

کما فلابدّ بأن نذکر أنّ الصعالیکَ أو العیارین انقسموا حسب دوافعهم النفسیة والاجتماعیة إلی فریقین: فریق متمرّد حاقد تنطوی نفسه علی نزعة أنانیة شریرة. وفریق تنطوی نفسه علی نزعة خیرة غایتها حمایة المستضعفین وتحقیق العدالة الاجتماعیة.

ولکن بعد أن أشرقتِ الجزیرةُ العربیّةُ بنور الإسلام تغیّرت أوضاعُ الحیاة العربیّة الاجتماعیة والاقتصادیة ولم یبقَ للصعلکة مکانٌ فیها وبخاصة فی العهدین النبویّ والراشدیّ، بسبب ما نشره الإسلامُ من مبادیء سامیة قائمة علی العدالة ومبدأ تکافؤ الفرص، ومسؤولیة الأمة عن أیّ حیف أو جور اجتماعیّ یقع علی کاهل الفقراء والمُعوزین. فإننا نشهد صورةً أخری لتلک الحیاة التی تغیّرت ظروفها بسبب ما أحاط برِقاب الصعالیک من ضوابط الدین الجدید. فلم یعودوا قادرین علی المُضیِّ فی حیاتهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما كانوا فى الجاهليّة؛ لأنّ مقياسَ الأمور فى ظِلّ الحياة الإسلاميّة كان يقوم على الحقّ والعدل.

وحتى فى العصــر الأمویّ والجاهليّة الثانية، أفرط هؤلاء العيارون فى أعمالهم حيث أعلن والى العراق خالد بن عبدالله قســرى بإغلاق مجالســهم واجتماعهم. (صديقى و معين، ١٣٤٦ش: ١٣٩)

ويتبيّن أنّ بوادرَ هذه الظاهرة كانت فى مطلع العصر العباسىّ وفى شرق دار الخلافة. وأنّ هذه الظاهرةَ لم تكن تشكِّل خطرا كبيرا يهدِّد سلطةَ الدولة. وذلک لأنّ الدولةَ كانت لاتزال قوية متماســكة، وفى ذروة مجدها السياســىّ والحضارىّ، ولاتزال قبضتُها قويةً حتى على الأطراف. ولم تكن غايةُ الصعاليک والعيارين حتى عهد الرشــيد سِــوى أن يتعرضوا لقافلة أو ســفينة، فيختلســوا على حينِ غِرّةٍ الشىءَ الطفيف الذى يَسُدّ فقرَهم. ومن أهمّ العوامل التى أثّرت فى إيجاد هذه الظاهرة وتقويتها فهى: إجراء مرســوم غلاء أقوات الفاحش للمعيشة حيث أثّر فى تفاقم البؤس، ومن جرّاء ذلک نزوح السكان إلى بلاد أخرى، والجوع، والقحط وموت الكثيرين. فرض ضرائب كثيرة على المنســوجات الحريرية والقطنية وأشــياء أخرى بحيث أدّى ذلک إلى اجتماعات للاحتجاج والتمرّد العسكرىّ و...إلخ (اقتباس من على مقلد، ١٣٦٤ش: ٤٧-٦٧)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى الختام نذكر بعض ميزات وخصائص العيارين والفتيان مستعينين ببعض النصوص والأشعار الموجودة فى الأدب الفارســى. يقول عنصرُ المعالى كيكاووس:(عنصرالمعالى، ١٣٢٩ش: ١٨٣) اِعلــم أن هنــاک للفتيــان والعيارين عددا مــن الفنون الخاصة وهى الفتوة والشــجاعة، والصبر، وشــدة البأس، وصدق الوعد، ليس يرضون بظلم شــخص ولايُظلمون من جانب الآخرين، يحترمون الأســراء وينصرون الفقراء ويحمون البؤساء أمام ظلم الحكام، صادقون فى القول والعمل. إذا يجلســون على مائدة لا يظلمون على أهلها ولايفعلون الأعمال الشــنيعة، وينظرون إلى البلاء نظرة حسنة و... إلخ. يقول شيخ شهاب الدين سهروردى: (سهروردى، ١٣٧٠ ش: ١١٥) الفتوة هى عفةٌ فى الحياة، ومجدٌ فى طاعة الحق، كسُــب المعاش بالمشــقة، يعطى شــريحة إلى عياله وشريحة إلى البؤساء والمحرومين، يؤثر الآخرين على نفسه.

قال الدكتور برويز خانلرى: (خانلرى، ١٣٤٨ش: ٦) الفتوةُ من المنظمات الاجتماعية المهمة فى إيران مدى القرون المتمادية وليس عندنا خبرٌ واثقٌ من نشأته، ولكن يمكن انتسابه إلى تأريخ ماقبل الإسلام. تعادل لفظةُ الفتوة (العيارىّ) فى معظم المصادر، المروءةَ، ولكن عندما نأخذ هذا اللفظَ من العربىّ ليس معناه قريبا بمعنى المروءة. منذ القديم ذُكرت لفظةُ ''عيار'' كاسم خاص أو صفة للمحبوبة فى الأدب الفارسىّ يقول رودكى:

داد پيغام به سراندر عيار مرا　　　　که مکن ياد به شعر اندر بسيار مرا

أرسلت الحبيبة إلىّ رسالة قالت فيها: لاتفضحنى ولاتذكرنى كثيرا فى أشعارک.

كما يعادل السارق، والطرار وقاطع الطريق، مثل هذا البيت من ويس ورامين:

جهان آسوده گشت از دزد و طرار　　　　زکرد و لور و از رهگير و عيار

يرى الشاعر أنّ العالم قد استراحَ من السارق، والطرار، وقاطع الطريق والعيار.

وقد ورد المعنى نفسه فى كتاب أنيس الطالبين من النسخة الموجودة فى مكتبة دهخدا:

«پيش از ما عياران آمدند وآنچه در اين خانه بوده است، برده‌اند.»

أى قبلنا جاء العيارون وسرقوا ونهبوا كل ماكان موجودا فى هذه الدار.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نواجه فى الكتب التاريخية والقصص الحماسية والرواية القصصية فى الأدب الغربىّ، لفظةَ ''شوالية'' ولهذه الكلمة صدى عظيمٌ لخصائص الفتيان والأبطال فى الاجتماع الأوروبىّ فى مدى التاريخ. وقد كان التقيدُ بهذه السلوک واجبا لشوالية فى الأوروبا الشرقية أو الغربية فى ساحة الحرب أو غيرها.

فى طريقة الفتوة، لايُعتَبرُ اللونُ والعصبية والبيئة والعنصرية واللغة أمرا مهما، بل إنّ الأهداف العالية والأصول الأساسية هى مساعدةُ الخلق، والعفة، وحفظ الصداقة والمحبة. لهذا السبب نرى العيارين أنهم يحاولون فى حياتهم لكسب حسن السمعة بين الناس ويتحملون مشاكلَ كثيرةً للاحتفاظ بهذه الصفة؛ فمن هؤلاء العيارين أبو مسلم الخراسانى، وسنباد، وحمزه بن آذرک سيستانى ويعقوب ليث صفار.

هناک قصةٌ سُمِّيت بسمک عيار وهى روايةٌ عن حياة سمک عيار والسائرين مثل: شغال پيروز، وروزافزون، وهرمزكيل، وشاهک، وسرخرود، وآتشک، وسرخ كافر

ومئات من العيارين الفتيان.

مـن بعض الخصائص المذكورة للعيار فى هذه القصة: (غلام حيدر، ۲۰۰۶م: ٤٣) إنه رجلٌ رشـيقٌ، هزيلٌ، ليس بينه والآخرين فرقا ظاهريا ولكن فيه الخصائص الإنسانية مثل الشـجاعة، والمروءة، وحسـن المعاشـرة، وإكرام الضيف، والتواضع بدرجة عالية، بحيث يحاول فى رفع مشاكل الناس بقدرة العقل والمنطق.

فى رأى سمـک عيار: الرجل الفتى ليعلـم الفتوة، والمروءة وآداب الغزو، وأن يبدأ فى الكلام بالبداهة، ويكون قليل الكلام، وفى ساحة الحرب حاذقا فطنا. وأن تكون أعمالُه لكسب السمعة العالية ولا الخبز والمال. فإنّ مطالعةَ هذا الكتاب تساعدنا للحصول على فهم أخلاق العيارين والفتيان وطبقاتهم الاجتماعية وكل شىء يرتبط بهم.

بعض خصائص وميزات هؤلاء من خلال النصوص والأشعار الموجودة:

يقول خاقانی:

برفلـک شـو زتيغ صبـح نترس　　　کـه نترسـد زتيـغ و سـر عيـار

يعتقد الشـاعر أنّ من صفات الفتى العيار أنه لايُبالى المشـاكلَ ولو كان ذلک ينتهى إلى موته.

يذكر عبدالرحمان جامـى فى ديوانه هفت اورنگ (ص۵۳۰) صفةَ الفتيان فى ثلاثين بيتا منها: إنه يعتقد بأنّ على الإنسـان أن يبتعد عن الدنائة وألا يفكّر فى نفسـه فقط؛ بل عليه أن يكون دينا قويا ويتفكر فى البؤساء والفقراء ورفع حاجاتهم فى الحياة:

ای کـه از طبـع فرومايه خويش　　　مـی‌زنی گام پـی وايـه خويش
خاطـر از وايـه خـود خالی کن　　　زين هنـر پايـه خود عـالی کن
چنـد روزی زقوی دينـان باش　　　در پـی حاجت مسـکينان باش

يرى عطار النيسابورى أن الفتوة، نفس الصبر والحلم والتضرع:

فتـوت ای برادر بردباری اسـت　　　نه گرمی وسـتيزه بلکه زاريست

ويذكر رودكى السمرقندى فى "اندرز نامه" هذه الصفات قائلا:

گر برسر نفس خود اميری مردی　　　بر کور وکر ار نکته نگيری مردی
مـردی نبـود فتاده را پـای زدن　　　گر دسـت فتاده را بگيری مردی

يرى الشاعر أنّ الإنسانَ إذا استولى على نفسه وهواها ولايعيبُ الآخرين ويساعد الإنسانَ البائس، هو الفتى.

النتيجة

وفى الختام كنتيجة للبحث نذكر القواسَم المشتركةَ بين الصعلوك الجاهلىّ والعيار، فهى فخرهم بسرعة عدوهم وشجاعتهم، وإيثارهم أمام الآخرين، فالسلاح صديقهم الخاص. ويهتمّون بالممارسات الرياضية والجسدية والرماية، ومن خصائصهم الذاتية كتمانُ السر، والصبرُ والإقدامُ والشجاعة، ومساعدة الفقراء والمساكين، والأمانة وإيفاء العهود والاعتقاد بتقسيم المال بين الفقراء رغم احتياجهم إليها، الإيمان بالعدالة ومكافحة الظلم والاضطهاد، إغارة أموال الأغنياء والمترفين؛ لأنهم يرون أن الأغنياءَ نالوا هذه الثروة بامتصاص دم المظلومين، ففرض عليهم أخذ أموالهم وإيصالهم إلى الفقراء.

ويعود سببُ ظهور هؤلاء فى كل مجتمع إلى أنّ الحكام والولاة لم يهتمّوا بإقامة الأمن والراحة بين الناس بحيث رأى هولاء أن ينهضوا بإقامة الحقوق المالية أو الاجتماعية الضائعة بوحدهم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قد بلغ هؤلاء فى الشطارة واللصوصية غايةَ المهارة يسرق الوهمَ من الخاطر والراحة من الطيب العاطر والنومَ من أجفان الوسنان واللماطةَ من أسنان الجيعان ويأتى علي كوامن الغيوب فضلاً عن خزائن الجيوب ويلف الرخيص، والغالى، والوضيع والعالى، وقد أعجز المقدم والوالى ففى بعض الأوقات قصد جهة من الجهات بينما هو فى المناهضة والمناهزة غشيه الوالى يطلب المال، ويكتسب المجد. ويتبين من هذا الكلام بأنه لم يتخذ الفقر ضجيعا، ولا الدعة حليفاً، بل رمى بنفسه نحو المرامى الملتفّة والمهالك للمعيشة. وأخيرا:

وسائلةٍ بالغيب عنى وسائلٍ ومن يسأل الصعلوك أين مذاهبه

أى يجب ألا يُسأل الصعاليک عن مذاهبهم وطرقهم، لأنها لا تعلم، إذ لم يكن يستقر بهم موضعٌ خاص، فإنهم موجودون فى كل مكان وزمان.

المصادر والمراجع

ابــن منظور، ابوالفضل جمــال الدين محمد بن مكرم. ١٩٦٨م. لســان العرب. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

إحسان، محمد الحسن. ١٩٩٩م. موسوعة علم الاجتماع. بيروت: الدار العربيّة للموسوعات.

حافظ شيرازی، شمس الدين محمد. ١٣٨١ش. ديوان. به اهتمام محمد قزوينی وقاسم غنی. طهران: انتشارات زوار.

خانلری، پرويز. ١٣٤٨ش. «آيين عياری». مجله سخن. العددان ٥ و٦.

دهخدا، علی اكبر.١٣٦٠ش. لغت نامه. تحت اشراف محمد معين، سيد جعفر شهيدی. طهران: لانا.

زايد الطبيب، مولود. ٢٠٠٧ م. علم الاجتماع السياسی. ليبيا: منشورات جامعة السابع من ابريل الزاوية.

زيدان، جرجی. ١٣٨٦ش. تاريخ تمدن اسلام. مترجم علی جواهر كلام. طهران: امير كبير.

سعدی شيرازی. ١٣٦٢ش. كليات. به اهتمام محمد علی فروغی. طهران: امير كبير.

سهروردی، شهاب الدين. ١٣٧٠ش. فتوت نامه. تصحيح مرتضی صراف. طهران:د.نا.

شكی، منصور. ١٣٧٢ش. «درست دينان». مجلة المعارف. دورة العاشرة. العدد ١.

صديقی، غلامحسين، معين محمد. ١٣٤٦ش. جرعه فشانی بر خاک. يادگار. سال ٥٧/٨.

عبدالرحيم، عبدالمجيد. ١٩٦٩م. تطور الفكر الاجتماعی، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

العقيلی، محمد ارشيد. ١٩٩٤م. «العيارون والشطار ودورهم فی الحرب بين الأمين والمأمون». مجلة دراسات تاريخية. العددان ٤٩ و٥٠.

علی، جواد. ٢٠٠١ م. المفصل فی تاريخ العرب قبل الاسلام. مجلد ١٨ دار الساقی.

عنصــر المعــالی، كيكاوس بن قابوس بــن وشمگير. ١٣٥٢ش. قابوس نامه. بــه اهتمام وتصحيح غلامحسين يوسفی. طهران: بنگاه ترجمه و نشر كتاب.

الفاخوری، حنا. ٢٠٠٥ م. الجامع فی تاريخ الأدب العربیّ، الأدب القديم. بيروت: دار الجيل.

فرشــبافيان، احمد. ١٣٨٩ش. «سيمای ســياهان در ادب». مجلة ادبستان. العدد ٥٥. (موقع نور. العدد ٣٨)

كاشــفی، حســين واعظ. ١٣٥٠ش. فتوت نامه ســلطانی. به كوشــش دكتر محمد جعفر محجوب. لامک: بنياد فرهنگ ايران.

كربن، هانری. ١٣٨٥ش. آيين جوانمردی. ترجمة احسان نراقی. طهران: نشر سخن.

مقلد، علی. ١٣٦٤ش. الفئات الاجتماعية فی بغداد أيام الخلافة العباســية. مجلة العرفان. العددان ٧٣١ و٧٣٢.

مولوی، جلال الدين محمد البلخی. ١٣٦٣ش. مثنوی معنوی. تصحيح رينولد نيكلسون، به اهتمام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دكتر نصر الله پور جوادى. طهران: امير كبير.

هداره، محمد مصطفى. ١٣٨٥ش. اشتراكية الشعراء الصعاليک. السنة الثانية. الجزء١٤. لامک: لانا.

نظامى گنجوى. ١٣٤٣هـ. سبعه نظامى (هفت پيكر)، با تصحيح وحواشى وحيد دستگردى. ج٧. طهران: علمى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م

الصورة الموسيقية في أشعار سعدى العربية

حامد ذاكرى و عبدالحميد أحمدى*
منصوره شيرازى***

الملخص

يعتمد الشعر في جماليته على عناصر عدة؛ منها الصورة الموسيقية، وهي في الشعر ذات أبعاد وسيعة، أدركها أصحاب القريض إدراكاً تاماً وأحسنوا توظيفها. إن سعدى الشيرازى يعتبر من كبار شعراء الفرس الذين أدركوا هذا المهم، فتلقى الشعر بذوقه المرهف، وتعاطاه في ميدانه الواسع؛ فكلامه مشهور بكونه سهلاً ممتنعاً، ولغته الشعريه ممتزجة بالصورة الموسيقية في أبعادها المتعددة. وهناك دراسات قامت بالبحث في أشعاره الفارسية ولكنها لم تعالج أشعاره العربية؛ فجاءت هذه الدراسة لاستعراض الأبعاد المختلفة للصورة الموسيقية في أشعار سعدى العربية، بعد أن مهّدت لذلك بمقدّمات. وقد تمّ الاعتماد في هذا البحث على "كليات سعدى" بتحقيق بهاءالدين خرمشاهي، كمصدر رئيس لأشعار سعدى العربية.

الكلمات الدليلية: أشعار سعدى العربية، الموسيقى الخارجية، الموسيقى الجانبية، الموسيقى الداخلية، الموسيقى المعنوية.

---

*. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة آزاد الإسلامية في رودهن، إيران؛ أستاذ مساعد بجامعة زابل، إيران. Elyasiniahmadi@yahoo.com
***. مدرسة معيدة بجامعة آزاد الإسلامية في رودهن، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٢هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩١/٨/١٨هـ. ش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المقدمة

«تتميّز النتاجات الشعرية الممتازة بالعلوّ والرفعة، ويكمن ذلک فی ما لايمكن تحليله وتفسيره بسهولة.» (شفيعی كدكنی، ١٣٧٠ش: ٤) فالآثار الفنية لفحول الشعراء لاتزال تحظی بقواسم مشتركة وهی تلک الخصائص التی تثير الإعجاب والمتعة عند المتلقّی. وفی الأثر الأدبی الممتاز لطائف وخفيّات جميلة أدبية يكمن فيها سرّ الجمال وإن لم تستطع المقاييس الأدبية الكشف عنها بصورة كاملة.

إن كلام سعدی المنظوم يتصف بكونه سهلاً ممتنعاً، حيثُ يخفی جماليات الكلام فی طياته المنسوجة تحت زوايا مخفية جداً. فكلامه يخلو من التكلّف والتصنّع خلافا لما نشاهده فی آثار نظيره كمال‌الدين عبدالرزاق وغيره من الشعراء. وإذا أمعنّا النظر فی سهولة أسلوب سعدی، نراه استعمل إمكانيات شعرية موسعة أنتجت شعرا رقيقا راقيا، بحيث اعتنی الشعراء به وتطلّعوا إلی تقليده ولكن الحظّ لم يحالفهم.

والمتتبع للدارسات التی تناولت الأشعار الفارسية لسعدی يتبين له أنه ثار ثورة عظيمة فی مجال توظيف الموسيقی الشعرية فی جوانبها المتعدّدة.ولكن المجال مازال مفتوحا للباحث كی يدرس أشعار سعدی، أستاذ القريض، دراسة متعمقة، ويكتشف من خلالها الأبعاد الموسيقية الأخری فی شعره.

ويتحتّم علينا ونحن بهذا الصدد أن نقدم بتعريف للدكتور شفيعی كدكنی عن الشعر حيث يقول: «الشعر هو عملية تشابک وتداخل بين العاطفة والخيال فی لغة موسيقية موحية.» (ميرصادقی، ١٣٧٦ش: ١٧٤)

فمن هذا المنطلق، يمكن الإشارة إلی خمسة عناصر دخيلة فی خلق الجمال الشعری:
١. العاطفة ٢. الخيال ٣. اللغة ٤. الموسيقی ٥. الشكل.

إن الموسيقی والمتعة الحاصلة منها أمر فطری، وهذا يعنی أن الشعر مبدأه الروح وغريزة الشاعر، ولذلک يری أرسطو: «أن المحاكاة عامل مشترک بين الشعر والفنون الجميلة الأخری؛ ففی ذهن الشاعر أو المصوّر أو الموسيقی أو النحّات تصوّر لشیء ما يسعی لاستيلاده عملا ملموسا ليمتّع نفسه، ويمتّع الآخرين ... [ولكن] فنون المحاكاة تختلف فيما بينها إمّا من حيث الموضوع أو المادة أو طريقة المحاكاة وأسلوبها.» (أرسطو،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لاتا: ٢٤) فعلى هذا الأساس يكون الاختلاف بين فنون المحاكاة فى المادة الموظّفة، فالمادة فى الشعر هى الكلمات المنطوقة ذات الإيقاع الرنّان.

والإيقاع يمكن إدراكه فى أجزاء الكون برمّته، فمن دقّات القلب وخفقاته حتى تعاقب الليل والنهار ودوران الفصول ومدار القمر حول الأرض والأرض حول الشمس. (الورقى، ١٩٨٤م: ١٥٩) وهناك نوع آخر من الإيقاع يعرف بالموسيقى الشعرية، وإذا أردنا تحليل عناصرها، فعلينا أن نأخذ بعين الاعتبار التقسيمات الأربعة لشفيعى كدكنى التى بيّنها فى كتابه "موسيقى الشعر" وهى: الموسيقى الخارجية، والموسيقى الجانبية، والموسيقى الداخلية، والموسيقى المعنوية.

فمن خلال هذا البحث نستعرض هذه الجوانب الأربعة فى أشعار سعدى العربية ونستخرج منها الخصائص البارزة مقدّمين لذلك بمقدّمات توضيحية ذات صلة بكلّ قسم من هذه الأقسام الأربعة.

الموسيقى الخارجية

الموسيقى الخارجية هى الناتجة عن الوزن العروضى للشعر، وهى بمثابة الإطار الفنّى الذى يحيط بالشعر إحاطة شاملة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد قسّم شفيعى كدكنى الأوزان العروضية إلى قسمين: الأوزان الموّاجة الحادة والتى تتناوب فيها التفعيلات بانتظام، والأوزان التيارية الهادئة والتى تتكوّن من تفعيلات متنوّعة. (شفيعى كدكنى، ١٣٧٠ش: ٣٩٦-٣٩٣)

إن بين وزن الشعر والفكرة الكامنة فيه ترابطا وثيقاً؛ فالأوزان الموّاجة ذات الموسيقى الفخمة تتلاءمُ والمضامين الوجدية والحماسية، كما أنّ الأوزان التيّارية الهادئة تتناسب والمضامين الشجية كرثاء الأحبّة.

ومن ذلك يتضح للمتلقى أن للموسيقى الخارجية أهمية خاصة للإبانة عمّا يجيش فى صدر الشاعر من مشاعر وعواطف وأحاسيس.

إن أوزان سعدى الشعرية فى قصائده العربية أغلبها موّاجة حادة تختلف عمّا نراه فى غزلياته الفارسية من أوزان تيّارية هادئة. وإذا نظرنا إلى الشعر العربى وجدناه فى

طبيعته يميل إلى الأوزان الموّاجة، ممّا يعلّل توظيف الشـاعر لمثل هذه الأوزان في القسم العربي من أشعاره.

وقد اعتمد الشـاعر على البحر الطويل في قطعة وسبع قصائد، والبسيط في قطعتين وخمس قصائد، والكامـل في أربع، والخفيف في ثلاث قصائد، والرمل في قصيدة واحدة وقطعتين، والوافر في قصيدة واحدة.

ومن الملاحظ في استخدام الشاعر للأوزان أنّه اعتمد في معظم قصائده على البحور التي شاعت في العربية دون الفارسية كالطويل، والبسيط، والكامل.

فمن البحر الطويل قصيدته التي يستفتحها بقوله:

تَعَذَّرَ صَمْـتُ الواجدينَ فَصاحوا و مَن صـاحَ وَجداً ما عَلَيهِ جُناحُ

(ص ٧٠٩)

فالبحر الطويل من الأوزان الخاصّة بالشـعر العـربي ويمثّل الأوزان الموّاجة الحادة أحسن تمثيل.وقد تمّ توظيفه في هذه القصيدة لبيان المعاني الوجدية.

و من الكامل قوله:

مَلکَ الهَوى قَلـبي و جاشَ مُغيرا و نَهـى المَـودّة أن أصبـحَ نفـيراً

(ص ٧١٢)

فالشـاعر يسـتعرض في هذه القصيدة ما جرّه عليه الهوى من تغيير في حياته، وما يكابده من عناء في سبيل الوصول إلى حبيبته، فجوانحه تشتعل نارا، ومعالم الحبيبة تلمع أمام مقلتيه نورا، فكيف لايکون بعد ذلک أسـيرا. فهذا المضمون بحاجة إلى وزن موّاج حتّى يشعر المتلقي بما يموج في قلب الشاعر من أحاسيس وعواطف مشبوبة.

وكذلک الحال في توظيف الشـاعر للبحر البسيط كما في قصيدته التي يمدح فيها نور الدين بن صياد.

مادامَ يَنسَـرِح الغزلان في الوادي اِحـذَر يفوتُکَ صَيدٌ يابـنَ صيّادِ

(ص ٧٠٨)

فبإلقاء نظرة عاجلة على قصائد سعدي العربية يتّضح لنا ذلک الارتباط الوثيق بين الوزن والمضمون من جانب وبين طبيعة اللغة الفارسـية والعربية في الإفادة من البحور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعرية من جانب آخر.

الموسيقى الجانبية

تتميّز الموسيقى الجانبية الفارسية عن العربية باشتمالها على الرديف، هذا بالإضافة إلى القافية، وقد التزم سعدى فى أشعاره العربية طريقة النظم العربية، واعتمد على القافية بكلّ خصائصها الفنّية التى وظّفها فحول شعراء العرب على مرّ العصور، فجاءت قافيته رنّانة تخدم المضمون ليكون شديد الوقع على المتلقى، وينفذ إلى صميم قلبه وعواطفه.

وقد ذهب العلماء والنُّقاد فى تعريف القافية مذاهب شتّى. يقول صاحب المعجم: «القافية هى الكلمة الأخيرة من كلّ بيت شريطة أن لاتكون الكلمة متكررة بعينها وإلا فهى رديف وما قبلها القافية.» (رازى، ١٣٧٣ش: ٢٠٢)

ويقول نصير الدين الطوسى: «أمّا القافية فهى تشابه أواخر الدور أى الحروف الأخيرة منه... والمقصود بالدور هنا هو المصراع، بالنسبة للمثنوى، أو البيت التام بالنسبة للمقطوعات والقصائد.» (طوسى، ١٣٦٣ش: ٦-٥)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فهناك تعاريف عدّة للقافية مختصرة ومفصّلة، ولامجال لذكرها فى هذا المقام؛ وملخّص القول إنّ القافية: لغة من قفا يقفو قفوا، أى: تبعه، وسميت القافية قافية: لأنها: تقفو ما قبلها؛ واصطلاحا مجموعة أحرف فى نهاية المصرع أو البيت تتكرر بانتظام فى كلمات مختلفة لفظا أو معنى.

«وقد نظر نقاد الشعر العربى قديماً وحديثاً إلى فاعلية القافية نظرة متبصّر واعٍ، فالصفة الاختتامية التى تتميز بها لايمكن لها أن تقف عند حدود دور الضابط الموسيقى المجرد، إذ لابد لها أن تشترك وبشكل فاعل فى التشكل الدلالى كى تسمو القصيدة فنياً فى تماسكها النصىّ.وإن وقع القافية فى نفسية المتلقى يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعنى أنها ذات طابع دلالى أكثر مما هى ذات طابع نطقى أو صوتى.» (جبر، ٢٠٠٩م: ٩٩)

وفى عالم الشعر الفارسى نرى نيما يوشيج، رائد الشعر الفارسى الحر، يؤكّد على أهمّية القافية ويبيّن مكانتها فى الشعر بقوله: «لو لم تكن القافية فماذا يكون إذن؟ فقاعا

صفصفا؛ إن الشعر من دون القافية كإنسان من دون عظم، وكوزن بلا ضرب.» (طاهباز، ۱۳٦۳ش: ۷۰)

«فالأدباء والشعراء كانوا ولايزالون يعتبرون القافية أصلاً لابدّ منه في الشعر، كما كانت على صورتها الخاصة في الأدب القديم.» (طاهباز، ۱۳٦۳ش: ۷۰)

وقد اشتهر سعدي في الأدب الفارسي ببراعته في توظيف القافية والرديف بصورة تسمو بشعره إلى أعلى درجة من الموسيقى الشعرية، وهذا بحدّ ذاته يحتاج إلى دراسة مستقلة تكشف عن جماليات الإيقاع الشعري في جانب من جوانبه.

فإذا كان سعدي في أدبه الفارسي ذا مقدرة واسعة في الإفادة من إمكانيات اللغة، ولاسيّما القافية، للتعبير عن معانيه وخوالجه النفسية فالمتوقّع منه في قصائده العربية أن يكون بنفس المستوى؛ وهذا ما ستقوم الدراسة بتوضيحه في الأسطر التالية.

وفيما يتعلّق بجماليّات القافية أنّها كلّما احتوت على نسبة أكثر من التشابه بين حروفها وحركاتها ازداد وقعها على النفس شريطة أن تكون ذات صلة وثيقة بالمعنى. وقد تمكّن سعدي الشيرازي من إضفاء مثل هذا الطابع على كثير من قوافي قصائده، فجاءت غنية بالوظائف الدلالية إلى جانب الإيقاعات المأنوسة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحمد للهِ رَبِّ العالمينَ على ... ما أوجب الشّكر مِن تجديدِ آلائهِ
و استنقذَ الدينَ مِن كِلابِ سالبِهِ ... وَ استنبَطَ الدُّرَّ مِن غايات دأمائهِ

(ص ۷۰۹)

وقد اعتمد الشاعر في صياغة قافية قصيدته هذه على أحرف الرويّ، والردف، والوصل، والخروج مجتمعة متجانسة، فرفع بها من مستوى الموسيقى الجانبية عنده؛ وهذا ما يستشعره المتلقي عند سماعه لكلمات كـ: آلائه، ودأمائه، وإعلائه وأعدائه و ... .

وفي قصيدته التائية يقول الشاعر:

أما كانَ قتلُ المسلمين محرَّما؟ ... لَحَى اللهُ سَمْرَ الحيِّ كيفَ استحلّت؟
و ها نَفْسُه السعديُّ أَوْلَى تحيةً ... تُبَلِّغكم ريح الصَّبا حَيثُ حَلَّتِ

(ص ۷۱۱)

فالحروف المشتركة في قافية هذين البيتين لا تؤثر بموسيقاها على الحاسة السمعية

فحسب بل تتأثّر منها الحاسة البصرية كذلك.

وإنّ من خصائص القافيه فى الشعر الكلاسيكى أو الحرّ هى أنها: «تعطى الشعر نظماً وترتيباً وتهب أجزاءه اتّساقا وانسجاما.» (زرين‌كوب، ١٣٨١ش: ١٠١) فإذا ما جاءت القوافى منسجمة فيما بينها خلقت نوعا من الوحدة بين أجزاء الشعر وأثارت المتعة فى المخاطب.

فالتناسب الموجود بين أجزاء مجموعة ما يعدّ مظهرا من مظاهر الجمال؛ فالبيرونىّ يرى: «أنّ النفس الإنسانيه أميل إلى كل ما فيه نظم وتناسب، وأرغب عن كل ما هو مبتذل مفكّک.» (زرين‌كوب، ١٣٨١ش: ١٠٣)

وعلى كلّ حال فالشعر كلّما كان أكثر انتظاما وتماسكا بين أجزائه كانت النفوس إليه أميل، وإذا كان العكس صارت النفوس عنه أرغب. وللقافية دور مهمّ فى إنشاء مثل هذا الانتظام سواء فى الشعر التقليدى أو الحديث، فبها تتمّ للنغم وحدته فى كل بيت من أبيات القصيدة أو الأسطر الشعرية؛ ويمكننا أن نلتمس مثل هذا الانتظام فى ما نظمه سعدى من أشعار:

الحمد للهِّ ربِ العالمين على ... ما ذَرَّ مِنْ نعمة عَزَّ اسْمُهُ وعَلا

الكافِل الرزقَ احساناً وموهبة ... اِنْ احسَنوه و اِن لَم يحسنوا عملا

(ص ٧١٧)

فكلمات القافية فى هذه القصيدة كـ "علا" و"عملا" و"رجلا" و"زجلا" و"خجلا" التى وظّفها الشاعر كقوافى فى قصيدته أحدثت نسقا خاصّا تأنس منه النفس وذلک بسبب انتظامها مع غيرها من كلمات القصيدة انتظاما وثيقا ممّا يدلّ على براعة الشاعر فى الرفع من مستوى موسيقية أشعاره بنفس الصورة التى اعتمد عليها فحول شعراء العرب قديما فى التعبير عن مشاعرهم.

فالشاعر المبدع بإمكانه أن يقيم بين القافية وما سبقها من كلمات صلة قوية تخدم المعنى والغرض المنشود «وتكون القافية كوقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوى والموسيقى والنفس كما أدركها الشاعر.» (الورقى، ١٩٨٤م: ٢١١) والأمر لايختص بشكل موسيقى خاص للشعر بل نرى مثل هذا التوفيق فى الشعر القديم والحديث مع ما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بينهما من اختلاف فی شـكل الموسيقی الشـعرية. وقد تمكّن سعدی من إقامة مثل هذه الصلات فی أشعاره الفارسية والعربية.

الموسيقی الداخليه

تعدّ الموسيقی الداخلية جزءا من البنية الموسيقية للشعر؛ فهی تعتمد علی الخصائص الصوتية للحروف أوّلا، وعلی التشـكيل المنغّم للألفاظ والتركيب ثانيا.(المصدر نفسـه: ۲۱۸) وهـی إذا ما تمّ اسـتخدامها ببراعـة ملكت علی المتلقی إحساسـه وتركت فيه أثرا بالغا. والانتظام الذی ينشـأ من جرّاء الموسـيقی الداخلية يتجلّی فی صور مختلفة كالتكرار، والتشابه والتماثل فی صوامت الكلمات وصوائتها، وبتعبير آخر فی المحسّنات اللفظية بشكل عام شريطة أن تكون بعيدة عن التكلّف خادمة للمعنی.

و من الملاحظ فيما يتعلق بالموسيقی الداخلية هو أنّنا إذا ترجمنا أیّ أثر أدبی يحتوی علی محسـنات لفظية إلی لغة أخری فسـيفقد ذلک الأثر خصائصه الموسـيقية فی النص المترجـم، ومردّ ذلک هـو الاختلاف الموجود فيما بين اللغـات؛ فمثلا إذا قمنا بترجمة «گُل» و»مُـل» إلی اللغـة اللاتينية، و هما لفظان يتحقّق بهما السـجع والجناس بحيث يضفيـان علـی النص إيقاعا موسـيقيّا جميلا، يتحولان فی تلک اللغـة إلی flower و wine ويفقدان كثيرا من جمالهما الموسيقی؛ وكذلک إذا ترجمنا كلمتی ''شير'' و''شير'' وهما متفقتـان فی اللفظ ومختلفتان فی المعنی تتحولان إلی lion و milk فی الإنجليزية، وحليـب وأسـد فی العربية، وبذلک لاتصلحـا ن كی يتولّد منهما سـجع أو جناس.إذن فالجانب الموسـيقی للنص الشـعری لايمكن أن يترجم إلی لغة أخری بسبب وجود مثل هذه الفوارق.

فالإفادة من الموسـيقی بأنواعها المختلفة ولا سـّيما الداخلية تأتی علی قدر موهبة الشـاعر وذوقه وقريحته؛ فمن الشـعراء من يركّز علی الجانب المعنوی ومنهم من يؤكّد علی الجانب اللفظی ولكنّ الفريقين كليهما لايستغنيان عن توظيف مثل هذه المحسّنات.

فسعدی الشيرازی والذی عرف بأن شعرَه سهل ممتنع، تمكّن من استخدام هذه التقنية بصورة فنّية أكسبت شعره جمالا ورونقا.

وفى مجال الموسيقى الداخلية يعتبر النظام الصوتى المنسجم من أهمّ الخصائص الدالة على الجمال الموسيقى للأصوات.

إنّ الصوامت والصوائت بغض النظر عما تخلقه من وحدة موسيقية متكررة (الموسيقى الخارجية) فإنّها تلعب دوراً هامّاً فى التنسيق بين أبيات القصيدة.

فالأصوات الاحتكاكية (الرخوة) تستعمل للإدلاء عن معانى الحزن والألم، كما تستعمل الأصوات الانفجارية (الشديدة) للتعبير عن معانى الحماسة والوجد والشوق، وقد تستعمل للشكوى.

إن التفاعل الموجود بين اللفظ والمعنى يكسب الموسيقى الداخلية للبيت غنى ويجعلها أكثر جاذبيّة وهذا ما يبدو واضحا وجليّا عند الشعراء النابهين:

فالحمد للهِ حَمداً لايحاط بِهِ والعالَمونَ حيارَى دونَ إحصائِهِ
(ص ٧٠٩)

فقد أكثر الشاعر فى هذا البيت من تكرار حرف الحاء والذى يعدّ من الحروف الهمسية الاحتكاكية المرقّقة ليخلق من خلالها صورة موسيقية تتفاعل مع المعنى الذى جاء فى مقام الحمد وهو مقام يبعث على السكون والطمأنينة فناسب المعنى صفات حرف الحاء لأنه حرف رقيق مهموس رخو لايواجه الهواء عند خروجه به من الرئتين أى عائق.

وقد تمكّن الشاعر فى قصائده من إقامة تناسب وانسجام بين الألفاظ والمعنى من خلال مراعاة خصائص الحروف فى تكوينها؛ وبإمكان الدارس أن يلمس ذلك فى أبيات متعدّدة من قصائده.

صَرَمتِ حِبالَ ميثاقى صدوداً وألزَمُهُنَّ كالحبل الوريد
(ص ٧١٠)

أكثر الشاعر فى هذا البيت من توظيف الحروف الانفجارية كـ التاء، والباء، والقاف، والدال، والكاف ليدل من خلال ذلك على شدّة انفعاله من موقف الحبيبة تجاهه.

ولكنه فى مقام الدعوة إلى الصبر والأناة نراه يعتمد على الحروف الاحتكاكية والتى تتناسب والمعنى؛ كقوله:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أسيرَ الهوى إنْ شِئتَ فَاصرخ شكايةً وإن شِئتَ فَاصبر لافَكاكَ عَنِ الأسرِ
(ص ۱۱۷)

والجناس يعدّ مظهرا مهمّا من مظاهر الموسيقى الداخلية حيث التماثل والتشابه بين بعض الكلمات فى الصوائت والصوامت والاختلاف فى المعنى؛ وهذا التكرار فى اللفظ يسفر عن خلق نغمة موسيقية خاصة تلعب دورها فى التأثير على المتلقى إذا ما أحسن توظيفها. وقد اعتمد سعدى على مثل هذا النوع من الموسيقى الداخلية بصورها المختلفة فى نتاجاته الشعرية ولاسيّما العربية.فمن الجناس التام قوله:

لازالَ فى نِعَمٍ والحقّ ناصره بحَقٍّ ما جَمَعَ القرآن مِن آيه
(ص ۷۰۹)

فالشاعر فى هذا البيت استخدم الجناس التام للرفع من مستوى موسيقية البيت عنده فجاء منسجما مع المعنى دون أن يشعر المتلقى بأدنى تكلف فى مجيئه. ومن الجناس التام كذلک قوله:

تسائلنى عمّا جَرَى يومَ حَصرِهِم وذلکَ مِمّا لَيسَ يَدخل فى الحَصرِ
(ص ۷۰۵)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فجاء الجناس بين كلمتى "حصر" فى نهاية المصراعين متناسبا مع الكلمات الأخرى.

وقد أكثر الشاعر كذلک من الجناس غير التامّ بأنواعه المختلفة وببراعة دون أن يشعر المتلقى بالتكرار الرتيب الذى يثير الضيق ويبعث عليه.فمن الجناس غير التامّ من النوع المحرّف المجانسةُ بين كلمتى "بَعد" و"بُعد" فى قول الشاعر:

كأنَّ جفونى عاهَدَت بَعدَ بُعدِهم بأنْ لمْ تَزَل تَبكى أسىً بتَأبّتِ
(ص ۱۱۷)

وقد وظّف الشاعر كذلک الجناس غير التامّ من النوع اللاحق بين كلمتى: كُؤوس ورُؤوس كما فى قوله:

أديرَت كُؤوسُ الموتِ حتّى كأنّه رُؤوسُ الأسارَى تَرجَحِنَّ مِن السّكرِ
(ص ۷۰۵)

ومن المحسّنات اللفظية التى وظّفها الشاعر فى قصائده فنّ الموازنة حيث تتّفق ألفاظ

المصراعين فى الوزن دون التقفية، فيرتفع بها مستوى الموسيقى الداخلية فى النص. فمن الموازنة:

طَرِبــتُ وَبعدُ القَولُ فى فمِ مُنشِــدٍ   سَــكِرتُ وَبَعدُ الخَمرُ فى يدِ ساكِبِ

(ص ٧١٤)

ومن الأساليب التى اعتمد عليها سعدى فى قصائده العربية أسلوب التكرار؛ والتكرار هو إعادة كلمة أكثر من مرّة فى سـياق واحد لنكتة؛ ومن أنواعه ردّ العجز على الصدر، ويبدو ذلك واضحا فى الأبيات التالية:

مَنــازِلُ سَــلمَى شَــوَّقَتنى كآبَــةً   وَمــا ضَرَّ سَــلمَى أن يَحِــنَّ كَئيبُها

(ص ٧١٣)

فالشــاعر لجأ فى هذا البيت إلى أسلوب التكرار ليعبّر عن مشاعر حبّه تجاه محبوبته التى رمز إليها باسم مستعار فكرّره مرتين، وبذلك خلق جرسا موسيقيا خاصّا يتناسب والمعنى المتمحور الذى استبان بتكرار اسم المحبوب.

مهما رَجَوتُ رَجَوتُ خَيرَ المُرتجى   وَإذا قَصَـدتُ قَصَدتُ خَيرَ المَقصَدِ

(ص ٧١٩)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأخيرا لقد تمكّن الشاعر من أن يجعل من أسلوب التكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعرى وتؤنس الأسماع.

الموسيقى المعنوية

اســتعرضنا فيما ســبق التناســقَ الصوتى القائم بين الكلمات والذى تجلّى فى صور مختلفة من الموســيقى الشعرية، عُرِفت بالتركيبة الإيقاعية الشكلية، على أنّ هناك نوعا آخر من الموسيقى تقوم بعمل التنسيق ولكن من خلال أمور انتزاعية ذهنية؛ فالعلاقات الخفية للعناصر المعنوية فى الكلام، تخلق الموسيقى المعنوية.

وهذه الموســيقى الشعرية بما فيها من مظاهر فنية ظريفة لاتُهْمَل عند الترجمة من لغة إلى أخرى، بل تنتقل بكلّ خصائصها المعنوية التى تضمّنتها فى لغة المبدأ.

إن ذروة الإبداع عند ســعدى تكمن فى هذه الصناعة، فبها يبدو التناســق المعنوى

بين الألفاظ حيث تتكوّن من خلاله الموسيقى المعنوية والتى تدلّ على براعة الشاعر فى إنشـاء نسق موسـيقىّ خاص دون أدنى تعقيد فى المعنى، بحيث يضفى على كلامه جمالا يستشعره المتلقى عند سماعه أو قراءته.

إن من أهم مصاديق الموسـيقة المعنوية عند سـعدى مراعاة النظير وهى الجمع بين أمرين أو أمور متناسـبة لا على جهة التضاد، فألفاظ الكلام فيها أجزاء لكلّى متناسق، ويبدو مثل هذا التناسق واضحا وجليا فى الأبيات التالية:

على ظاهرى صبرٌ كَنَسجِ العَناكِبِ وفى باطـنى هَـمٌّ كَلَـدغِ العَقارِبِ

(ص ٧١٣)

فسعدى عندما أراد أن يعبّر عن حالته النفسية جمع بين العنكبوت، واللدغ والعقرب على جهة المناسبة، فبهذه المناسبة رسم الشاعر صورة بصرية مهيبة تنبىء عمّا يحسّه من همّ وغمّ فى باطنه.

وَعَيَّبَـنى فى حُبِّهِـم مَن بِـهِ عَمَى وَبى صَمَـمٌ عَمّـا يُحـدِّث عائـبى

(ص ٧١٣)

والمراعاة فى هذا البيت نشـأ عن الجمع بين العمى والصمم، فالعمى للعائب والصمم للعاشـق؛ فالبيت يتضمّن موسيقى تصويرية مصاحبة للمواقف الانفعالية التى يعبّر عنها الشاعر.

ومثله كذلك قوله:

أيُتلِفُـنى نَبـلٌ ولم أدرِ مَـن رَمَـى أيقتُلُـنى سَـيفٌ وَلَم أرَ ضَـارِبِى

(ص ٧١٤)

فالتناسـب واضح بينالتلف، والنبل، والرمى، والقتل، والسـيف، والضرب،مما خلق تصويرا متناسـقا أدّى إلى إنتاج نوع من الموسـيقى الشعرية عرفت بالموسيقى المعنوية. وهناک العديد من الأبيات التى اعتمد فيها الشاعر على مثل هذه الصنعة.

و من مظاهر الموسـيقى المعنويّة الطباق أو التضـاد، فالحضور القوى والفاعل لأية كلمة يتأكد أكثر من خلال اسـتحضار المدلول المعاكس لها؛ والضد يظهر حسـنه الضد على حد قول المتنبى. (جبر، ٢٠٠٩م: ١٠١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التضاد إذن مظهر من مظاهر التناسب ولكن من النوع السلبي، وإنّما كان كذلك لأنّ الذهن يتصوّر أحد الضدّين عند تصوّر الآخر، فالجنّة تخطر على البال عند ذكر النار. وقد اعتمد سعدى على هذا النوع من المحسّنات كثيرا، فمنه قوله:

وَمَن ذا الَّذى يَشتاقُ دونَکَ جَنَّة   دَعِ النّارَ مَثوایَ وَأنتَ مُعاقبی

(ص ٧١٦)

فالتضاد القائم بين الجنة والنار واضح فيما ذكر، وكذلك مراعاة النظير بين المعاقب والجنة. ومثله كذلك قول الشاعر:

لَعَمرُکَ إن خوطِبتُ مَیتاً تَراضیاً   سَیَبعَثُنی حَیّاً حدیثُ مُخاطِبی

(ص ٧١٤)

فاستحضار المدلول المعاكس للميت إنّما هو فى الواقع متابعة إيقاعية للحالة النفسية التى يمرّ بها الشاعر.

ومن النماذج الناجحة فى الجمع بين أمور متضادة قول الشاعر:

لیالی بُعدهنَّ مساءُ مَوتٍ   ویومُ وصالِهنَّ صباحُ عیدِ

(ص ٧١٠)

يعتمد هذا البيت على ثنائية المقابلة بين عدّة كلمات بين الليل واليوم، وبين البعد والوصال، وبين المساء والصباح، وبين الموت وحياة العيد؛ «وأساس هذا التقابل كما هو ملاحظ ... أبعاد نفسية فى وجدان الشاعر ... فكلّ شعور مقترن فى النفس بشعور مقابل، ومن ثمّ يستعصى على الإنسان أن يفكّر أو يشعر فى اتّجاه واحد، إذ هو أخلص للتجربة وما يتجاوب فيها من أصداء مختلفة.» (الورقى، ١٩٨٤م: ١٥١)

ومن المحسّنات البديعية التى لها الأثر البارز فى تكوين الموسيقى المعنوية حسُن التعليل. ويتحقق ذلك عندما ينكر الشاعر علّة الشيء المعروفة ويأتى بعلّة أدبية طريفة لها اعتبار لطيف، ومشتملة على دقّة النظر بحيث تناسب الغرض الذى يرمى إليه. (الهاشمى، ١٩٩٤م: ٣١٧) ومن الأمثلة على ذلك عند سعدى قوله:

وهذا كتابٌ لا رسالَةَ بَعدَهُ   لَقَد ضَجَّ مِن شَرحِ المَوَدَّةِ کاتبی

(ص ٧١٦)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونلاحـظ أن الشـاعر علّل عدم كتابة الرسـالة بعلّة ادعائية طريفـة تُنبيء عن قوّة الخيال عند الشـاعر وهو أنّ القلم امتنع عن الكتابة وضجّ ضجيجه لشدّة ما أصابه من الإرهاق بسبب كثرة ما كتب فى الحبيبة ومواقف المحبّ تجاهها.

ومن مظاهر الموسيقى المعنوية "تجاهل العارف" حيث يستخدمه الشاعر الفنّان ليرفع من مستوى الصورة الموسيقية فى شعره. ويتحقّق ذلک حين يتجاهل الشاعر أمرا يعرفه حقيقة فيوجّه سـؤالا لغرض بلاغيّ ما، أو يوظّـف أفعالا منفية ينفى بها عِلْمَه لما يعلمه علم اليقين. وإذا تمكّن الشاعر من أن يستخدم هذه المحسّنة بإملاء من ضميره وعواطفه تركت أثرا بالغا على المتلقى ونفذت إلى صميم قلبه.

أهـذا هِـلالُ العيد أم تَحـتَ بُرقُعٍ   تَلـوحُ جِبـاهُ العَـين شِـبهَ أهِلَّةِ؟

(ص ۷۱۱)

إن سعدى فى هذا البيت لم يكد يميّز بين هلال العيد ووجه الحبيب، وبذلک أدرج فى كلامه تشبيها مضمرا من خلال توظيف الاستفهام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النتيجة

توصّلت هذه الدراسـة من خلال اسـتعراض الموسيقى الشـعرية فى أشعار سعدى العربية إلى النتائج التالية:

- اعتمدت الموسـيقى الخارجية عند سـعدى وبتأثّر من طبيعـة اللغة العربية على أوزان موّاجة حادّة متناسقة تناسقا تامّا مع المضمون ومختلفة عن أوزان غزليّاته باللغة الفارسية.

- وأمّا بالنسـبة إلى الموسـيقى الجانبية فقد نظر إليها الشاعر نظرة متبصّر واع فلم يقف فى توظيفها عند حدود الإيقاع الموسـيقى المجرّد، بل جعلها متفاعلة فى التشـكل الدلالى مع السياق العام للتركيب الكلامى فى أبياته.

- وفيما يتعلّق بالموسـيقى الداخلية تمكّن الشـاعر من إقامة تناسب وانسجام بين الألفـاظ والمعنى من خلال مراعاة خصائص الحروف فى تكوينها؛فاسـتخدم الأصوات الاحتكاكية (الرخوة) للإدلاء عن معانى الحزن والألم، كما استعمل الأصوات الانفجارية

(الشديدة) للتعبير عن معانى الحماسة والوجد والشوق.

- إنّ من أهمّ مظاهر الموسيقى المعنوية عند الشاعر مراعاة النظير، والطباق والمقابلة، وحسن التعليل وتجاهل العارف، وقد جاءت جميعها بطريقة فنّية بعيدة عن التكلّف فى لغة سهلة ممتنعة.

المصادر والمراجع

ارسطو، ١٣٣٧ش. بوطيقاى هنر شاعرى. ترجمة فتح‌الله مجتبايى. تهران: مطبعة انديشه.

ارسطو. لاتا. فن الشعر. تحقيق ودراسة: الدكتور إبراهيم حمّادة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

جبر، رياض شنته. ٢٠٠٩م. مجلة جامعة ذى قار. القافية فى شعر السيّاب «فاعلية الدلالة وأنماط الأداء». العددالأول. حزيران. صص١٠٦-٩٩.

خرمشاهى، بهاء الدين. ١٣٧٥ش. كليات سعدى. بإشراف محمد على فروغى. تهران: مطبعة ناهيد.

رازى، شمس‌الدين محمد بن قيس.١٣٧٣ش. المعجم فى اشعار معايير عجم. بإشراف الدكتور سيروس شميسا. تهران: مطبعة فردوسى.

زرين‌كوب، عبدالحسين.١٣٨١ش. شعر بى‌دروغ، شعر بى‌نقاب. تهران: مطبعة علمى.

شفيعى كدكنى، محمدرضا. ١٣٥٩ش. صور خيال در شعر فارسى. تهران: مطبعة آگاه.

شفيعى كدكنى، محمدرضا. ١٣٧٠ش. موسيقى شعر. تهران: مطبعة آگاه.

شيرازى، مؤيد. ١٣٧٢ش. ترجمة شعرهاى عربى سعدى. شيراز: مطبعة جامعة شيراز.

طاهباز، سيروس. ١٣٦٣ش. حرف‌هاى همسايه. تهران: مطبعة دنيا.

طوسى، خواجه نصيرالدين. ١٣٦٣ش. معيار الأشعار. بإشراف محمد فشاركى وجمشيد مظاهرى. اصفهان: مطبعة سهروردى.

عباچى، اباذر. ١٣٧٧ش. علوم البلاغه فى‌البديع والعروض والقافيه. تهران: مطبعة سمت.

معروف، يحيى. ١٣٧٨ش. العروض العربى البسيط. تهران: مطبعة سمت.

ميرصادقى، ميمنت. ١٣٧٦ش. واژه‌نامة هنر شاعرى. تهران: مطبعة مهناز.

الهاشمى، السيّد أحمد. ١٩٩٤م. جواهر البلاغة فى المعانى والبيان والبديع. بيروت: دار الفكر.

همايى، علامة جلال‌الدين. ١٣٨٦ش. فنون بلاغت وصناعات ادبى. تهران: مطبعة هما.

الورقى، السعيد. ١٩٨٤م. لغة الشعر العربى الحديث. بيروت: دار النهضة العربية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول٢٠١٢م

تحليل مواقف أبی حيان التّوحيدی فی كتاب «الإمتاع والمؤانسة» (ومقارنته بغيره من المصادر القديمة والجديدة)

مهدی عابدی جزينی*

الملخص

إنّ كتاب "الإمتاع والمؤانسة" ممتع مؤنس كاسمه، يلقى أضواء ساطعة على العراق فی النصف الثانی من القرن الرابع- أعنی فی العصر البويهی- وهو عصر موصوفٌ بالظّلام، فإنه يعرض لكثير من الشؤون الاجتماعية فی ثنايا حديثه، فيصف الأمراء والوزراء ومجالسهم ومحاسنهم ومساويهم، ويصف العلماء ويحلّل شخصياتهم وما كان يدور فی مجالسهم من حديث وجدال.

دأبُ أبی حيّان فی هذا الكتاب هو أنّ ابن سعدان كان يسأله وأبوحيّان يُجيبه، وأحياناً يطرح عليه السؤال ويمهله إلى الغد ليجيب، أو يمهله إلى أجل غير معلوم، حتى يقرأ ويسأل ويباحث غيره، ثمّ يجيب شفهيا أو كتابية.ولم يكن ابن سعدان يكتفی بالسّماع، بل كان أحيانا يشارك فی البحث برأيه ويناقش ويفنّد.

إنّ كتاب *الإمتاع والمؤانسة* يصوّر حياة الأرستقراطيين، كيف يبحثون، وفيمَ يفكّرون، ويصوّر هذه الحياة فی شكل قصصیّ مقسّم إلى ليالٍ، ولكن حظّ الخيال فی *الإمتاع والمؤانسة* أقلّ منه فی كتاب «*ألف ليلة وليلة*».

فيتفق الكتاب مع بقية المراجع بصورة عامّة فی إبراز الخصائص العامّة فی ذلك العصر. أمّا الاختلافات الموجودة بين *الإمتاع والمؤانسة* وبين غيره من الكتب، فإنّما هی اختلافات جزئية تخصّ دقّة بعض المعلومات أو وضوح بعض الصّور، ولذا فإنّنا نقرّ بوجود قيمة وثائقية عامّة للكتاب رغم النقص الذی نرى فيه.

الكلمات الدليلية: الإمتاع والمؤانسة، المجتمع العباسی، أبوحيان التوحيدی.

---

*. أستاذ مساعد فی جامعة إصفهان، إيران. Mehdiabedi1359@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندی
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٢/١٠هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٧/١٩هـ. ش

ARCHIVE http://Archiveebeta.Sakhrit.com

المقدمة

الهــدف من هذا المقال هــو أن نبحث فى مدى قيمة وثائقية الصّــورة التى قدّمها لنا التّوحيدى من خلال كتاب *الإمتاع والمؤانســة* عن مختلف مظاهر الحياة فى عصره، وأن نحاول معرفة الدّوافع المختلفة التى أثّرت فى آرائه وأفكاره.

وقداضطرّنــا البحــث إلى أن نعود إلــى مصادر ومراجع مختلفة مــن الكتب القديمة والحديثة التى عنيت بالحديث عن القرن الرّابع للهجرة عامّة، أو عن أبىحيّان التوحيدى خاصّــة. وركّزنا العمل أساســا على مصدريــن حديثين عُدنا إليهمــا تقريبا فى أغلب الأحيــان؛ لأنّ تأخّرهما فى الكتابة والنّشــر مكّن صاحبيهما مــن الرّجوع إلى أمّهات الكتب التى وجدا فيها حديثا عن ذلك العصر والكتابان هما:

١. *الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى* أو عصر *النهضة فى الإسلام* من تأليف الأســتاذ المستشــرق آدم متز(١٩١٧الميلادى)، وقد ألّفه باللّغة الألمانية، ومات قبل أن يتمكّن من نشــره، وتولّى ترجمته ونقله إلى العربيّة "محمد عبد الهادى أبو ريدة" الأستاذ بكلية الآداب بجامعة القاهرة، ونشرته دار الكاتب العربى ببيروت.

والمهمّ فى الكتاب أنّ الأســتاذ آدم متز قدعاد عند تأليفه إلى أمّهات الكتب العربية، وإلى مخطوطاتٍ لم تنشــر بعد، وجدها فى مكتبات أوربية، وعمد الأســتاذ أبو ريدة عند الترجمــة إلى العودة إلــى النّصوص الأصلية للأمّهات وحتّــى المخطوطات، وقد مكّنته معرفتــه باللغة الألمانية مــن تصحيح بعض الأخطاء التى وقع فيهــا المؤلّف عند ترجمته للشّواهد من العربية إلى الألمانية.

وامتاز الكتاب بدقّة المنهجية فى البحث، وهو أمر أعوز المؤلّفات القديمة.

٢. أمّا الكتاب الثّانى فهو *ظهر الإســلام* (الجزء الأوّل والثانى) للأســتاذ أحمد أمين؛ يبحــث الجزء الأوّل فى الحالة الاجتماعيــة و مراكز الحياة العقلية من عهد المتوكّل إلى آخــر القرن الرّابع للهجرة، ويبحث الجزء الثــانى فى تاريخ العلوم والآداب والفنون فى القرن الرابع للهجرة.

وأهمّية الكتاب تكمن فى وضوح أقســامه وعناصره، وفى الجهد الكبير فى استيعاب مادة التّاريخ المتعلّقة بالقرن الرّابع الهجرى وتحليلها.

وقــد قارنّا بين الكتابين، فوجدنا المعلومات متشــابهة والاستشــهادات متماثلة أو تــكاد، فدعم ذلك ثقتنا فيهما ورغّبنا أكثر فى الاعتماد عليهما بالدّرجة الأولى، ولكنّنا نؤكّد أنّنا لم نهمل إهمالاً تامّاً المراجع القديمة. فقد عُدنا إليها، وأفدنا منها فى ما لم يذكره أحمد أمين أو آدم متز.كما عُدنا عند تحليل مواقف التّوحيدى وأسبابها إلى بعض مؤلّفاته الأخرى غير *الإمتاع والمؤانســة*، وإلى مؤلّفات أخرى مخصّصة للحديث عن أبى حيّان وعن أدبه.

قد أشــرنا إلى مواقع الإفادة من تلك المراجع فى هامش التّحليل، وأثبتنا لها قائمة فى آخر البحث، وانطلاقاً من وعينا بأنّ تقييم الأثر ليس تحديداً لمحاســنه ومساوئه فقط، وإنّمــا هــو إثراء للأثر مورد البحــث بمعلوماتٍ قد لاتوجد فيه، فإنّنــا تحدّثنا عن بعض مظاهر الحياة التى لم يتحدّث عنها *الإمتاع والمؤانسة* كالحياة الاقتصادية أو بعض صور من الحياة الاجتماعية والسّياسية دون إطالة أو إملال.

القيمة الوثائقية للإمتاع والمؤانسة

ونبدأ أولاً بالحديث عن القيمة الوثائقية *للإمتاع والمؤانسة*، فنرى أنّه توجد عوامل كثيرة تجعلنا لانقتنع بوجود قيمة وثائقيّة تامّة للصّورة التى قدّمها لنا الكتاب عن المجتمع فى القرن الرابع الهجرى من ذلك على سبيل المثال:

- إنّ التوحيدى لم يتحدّث عن الرّبع الأخير من القرن الرابع الهجرى، فهو قد أنشأ الكتاب وأرسله إلى صديقه أبى الوفاء المهندس حوالى سنة ٣٧٥ق.

ثمّ إنّه لم يتحدّث إلا عن شـؤون البلاد الخاضعة للنّفــوذ البويهى أى العراق والرىّ مع إشــارات بسيطة إلى ما وقع بخراســان سنة ٣٧٠ق داخل الدّولة السامانية من ثورة الجيش على الجور. (التوحيدى، ١٩٥٦م: ٨١/٣) بينما البلاد الإسلامية أوسع من ذلك بكثــيرٍ، وكانت عدّة أجزاء منها خاضعة لغير البويهيّــين، فقد حكم الأمويّون بالأندلس والفاطميّون بمصر والعبيديّون بإفريقية والحمدانيّون بحلب، إلخ.

ورغم أنّ الدّولة البويهيّة تعتبر من أهمّ الدّول آنذاک فإنّ المجتمع الإســلامى أوسع مــن ذلک بكثير، هذا إضافــةً إلى أنّ القضايا المطروحة فى الكتاب كانت فى إطار دولة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

شيعيّة المذهب، وذلک يجعلنا أن لانتناول نوع الحياة وطبيعتها داخل الدّولة الأموية بالأندلس.

ولم يتحدّث أبو حيان التوحيدى عن الحياة الاقتصادية بالبلاد، بينما كانت تلک الحياة داخل الخلافة تبدو نشيطةً على المستوى المالى والمستوى الصّناعى والمستوى التّجارى.

فقد تميّز النظام المالى بكثره الضّرائب المفروضة على النّاس، وقد تضرّر من ذلک صغار الفلاحين الذين لجأوا إلى الكبراء والأقوياء للاحتماء بهم من الضّرائب، وقد عرف ذلک العمل بنظام الإلجاء، وقد كثرت فى ذلک العصر المصادرات عند احتياج السلطة إلى الأموال، «ولذلک شاعت عادةُ خزن الأموال وإخفائها فى غير مضانّها، كالدّفن فى الأرض ونحو ذلک.» (أمين، ٢٠٠٦م: ١/٧-٨)

ولم تقتصر مصادرة الأموال على الأحياء، بل شملت الموتى أيضاً، فكانت أموالهم لاترجع إلى ورثتهم، بل تعود إلى ودائع السّلطان، وقدنشطت التّجارة نشاطاً كبيراً، فكانت بغداد تتحكّم فى الأسواق والأسعار؛ لأنّها المركز التّجارى الأهمّ فى بلاد الإسلام كلّها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكانت الصّناعة ذات نشاط حثيث، وقد تفنّن الصّنّاع فى إنتاج الملابس الفاخرة والسّتائر الجميلة لتزيين البيوت والدّور، وتطوّرت صناعة الحرير كذلک وكان أشهر مراكز إنتاجه إقليم خوزستان، ولم يكن التفنّن فى هذه الصّناعات إلا تلبية للتّرف الشّديد الذى كانت تعيشه الخاصّة.

ومن العوامل الأخرى التّى تجعلنا لانرتاح ارتياحاً كاملاً للقيمة الوثائقية للكتاب أنّه لم يتحدّث عن الدّور الذى كان يضطلع به الخلفاء فى السّياسة. فهو لم يذكر من الخلفاء إلا المطيع لله، وذلک عند حديثه عن ثورة الرّوم سنة ٣٦٢ق، وقد أشار إليه إشارةً عابرةً فى قوله، وهو ينقل حديث العامّة: «وإنّهم يقولون: لوكان لنا خليفةٌ أو أميرٌ أو ناظرٌ سائسٌ لم يُفْضِ الأمرُ إلى هذه الشّناعة، وأنّ أميرَالمؤمنين المطيعَ لله إنّما ولّاه من وراءِ بابِهِ ليتَيَقّظَ من ليله متفكّراً فى مصالح الرَّعَايا...» (التوحيدى، ١٩٥٦م: ٣٥١/٣)

فهل كان الخلفاء غائبين عن السّاحة السياسية والاجتماعية كلّ هذا الغياب؟ تؤكّد

كتب التّاريخ أنّ الدّور الأكبر فى تعيين الخلفاء وعزلهم، كان للوزراء البويهيّين، ولكن الخلفاء أثّروا تأثيراً واضحاً فى الحياة العامّة بالبلاد من ذلك أنّ الخليفة القاهر: «كان شديدَ الإقدام على سَفْك الدّماء، محبّاً للمال، قبيحَ السِّياسة، قليلَ الرّغبة فى اصطناع الرّجال، غيرَ مفكّر فى عواقبِ الأمور، وكان مُولعاً بالشّراب لا يكاد يَصحُو من السُّكْر، وكان يَسمع الغِناء ومَعَ ذلك حَرّم على الناس الخمرَ و القيانَ.» (متز، لاتا: ٣٦/١)

وسوف نحاول إبراز الأسباب التى جعلت أبا حيّان لايتعرّض بالذّكر إلى الخلفاء بينما تحدّث طويلاً عن الأمراء والوزراء.

أمّا العامل الأخير الذى يقلّل من القيمة الوثائقية للكتاب فهو التّباين الكبير بين ما قدّمه لنا أبو حيّان من صور عن بعض الوزراء، وبين ما وجدناه فى الكتب القديمة والحديثة عنهم.

فالصّاحب ابن عبّاد (المتوفّى عام ٣٨٥هـ) أشادت المراجع بخصاله ونبله، فقد قال فيه ابن خلّكان فى كتابه *وفيات الأعيان*: «كان نادرةَ الدّهر وأعجوبةَ العصر فى فضائله ومكارمه وكرمه.» (ابن خلّكان، لاتا: ٢٢٨/١)

وقال فيه الثّعالبى فى *يتيمة الدّهر*: «ليست تحضُرُنى عبارةٌ أرضاها للإفصاحِ عن عُلوّ محلّه فى العلم والأدب وجَلال شأنه فى الجود والكرم وتفرُّدِه بالغايات فى المحاسن وجمعه أشتاتِ المفاخر، لأنّ همّةَ قولى تنخفضُ عن بلوغ أدْنَى فَضائله و معاليه.» (الثعالبى، ١٣٧٥ق: ٢٣٠/١)

ونقل آدم متز صورة عن خبر موته فقال: «ولمّا مات الصّاحبُ عمل له ما يعمل للملوك، فحضر جنازتَهُ مخدومُهُ فخرُ الدّولة وجميعُ أعيان المملكة، وقد غيّروا لباسَهم، فلمّا خرج نعشُهُ صاح الناسُ صيحةً واحدةً، وقبّلوا الأرضَ لنعشه، ومَشى فخرُالدولة أمامَه، وقَعدَ للعزاء أيّاماً.» (متز، لاتا: ١٩٧/١)

فأين هذه الصورة المادحة لخصال الصّاحب ابن عبّاد من قول أبى حيّان فيه: «والنّاسُ كلُّهم محجُومونَ عنه، لجرأته وسَلاطَتِه واقتداره وبَسطَته، شديدُ العقاب، طَفيفُ الثواب، طويلُ العتاب، بَذئ اللّسان،يُعطى كثيراً قليلاً (أعنى يعطى الكثيرَ القليل)، مغلوبٌ بَحرارة الرأس، سريعُ الغضب، حَسودٌ حَقودٌ وحسدُه وقفٌ على أهلِ الفضل

وحِقدُه سارٍ إلى أهل الكفاية، امّا الكُتّاب والمتصرّفون فيخافُونَ سَطْوتَهُ، وأمّا المنتجِعُون فيخافون جَفْوتَه...» (التوحيدى، ١٩٥٦م: ١/٥٥)

فإنّنا نعتقد أنّ التوحيدى قد قسا على الصّاحب ابن عبّاد، فقدّم لنا صورة غير موافقة للحقيقة لعدّة أسباب سنتولّى تحليلها عند عرض مواقف المؤلّف.وقد صوّر لنا التّوحيدى شخصية أبى الفتح ابن العميد مخالفةً لما حدّثت به عنه كتب التّراجم والسير.

فقد قال الزّركلى فى ترجمته لابن العميد: «أحبّتْهُ القُوّاد وعساكرُ الدّيلم لكرمه وطِيب أخلاقه.» (الزركلى، ١٩٩٢م: ٥/١٤٣)

ولقد «أجمع مؤرّخوه على أدبه وفضله وسماحة أخلاقه وكفايته فى إداره الدولة وإيثاره لذوى الفضل والأدب والعلم...» (محيى الدين، ١٩٤٢م: ٧٨)

أمّا أبو حيّان التوحيدى فقد أبرز حسداً للصّاحب وقال: «لقَى النّاسُ منه الدّواهىَ هذه الأخلاق الخبيثة...» (التوحيدى، ١٩٥٦م: ١/٦٧)،كما تحدّث عن لهوه وتفريطه فى مباشرة واجباته السياسيّة وانشغاله باللّهو والشّراب. (المصدر نفسه: ٢١٦-٢١٧)

لكنّنا نلاحظ أنّ حديث التوحيدى عن ابن العميد كان أقلّ قسوةً من حديثه عن الصّاحب، بل إنّ فى ما قدّمه لنا عنه شيئاً من الصّحة، فقد عرف عن أبى الفتح شىء من المجون وميل إلى الصّيد والظّهور بمظهر الزّينة والاحتشاد والإسراف فى الملذّات، وقد كان المأخذ الأساسى للتّوحيدى عن الرّجل حسدَه للأدباء والعلماء، وهو ما لايتوافق وما حدّثت به عنه كتب التّراجم والسّير.

هذه أبرز العوامل التى تجعلنا نشك فى القيمة الوثائقية التّامّة للصّورة التى جاءت فى كتاب *الإمتاع والمؤانسة* عن القرن الرابع الهجرى. لكنّنا نؤكّد أنّ هذا الموقف ليس تهجيناً للكتاب أو استنقاصاً لقيمته العلمية، فهو كتاب أدب وليس كتاب تاريخ، وقد كتبه أبو حيّان التوحيدى تحت عدد كبير من الضّغوط المادية والأدبية.

فأردنا بهذه المآخذ على الكتاب تحديد المنزلة العلمية للقيمة الوثائقيّة للأثر لا غير.

ونجد مقابل هذه المآخذ، عناصر أخرى تُغرينا بوجود وجه وثائقىّ *للإمتاع و المؤانسة*، من ذلك أنّ التّوحيدى قد عاش ببغداد، وألّف الكتاب بها، وبغداد كانت آنذاك: «هى العاصمة بمعنى الكلمة الحقيقى، وآية ذلك أنّ جميع الحركات الرّوحية فى

مملكة الإســلام كانت تتلاطم أمواجُها فى بغداد، وكان بها جميع المذاهب أنصاراً.» (متز: لاتا: ١/١٣٣)

لهذا تكون الصّورة الموجودة فى *الإمتاع والمؤانســة* عن المجتمع معبّرة بصورة عامّة عن أحوال المعيشة فيها سياسياً واجتماعياً وفكرياً، وهذا ما سنحلّله فى مايلى:

تحليل الأحوال السياسية فى *الإمتاع والمؤانسة*

وفيما يتعلّق بالأحوال السّياســية رأينا التّوحيدى يطيل فى إبراز التوتّر السياســى والفساد السياســى اللّذين ســادا المجتمع آنذاک، ومن مظاهر التوتّر السّياسى انعدام الأمن الخارجى، وظهر ذلک فى حديث التّوحيدى عن ثورة الرّوم وهجومهم على البلاد الإسلامية فى سنة ٣٦٢ق.

وقــد حاولنا أن نقارن بين ما أورده التّوحيدى وما وجدناه فى كتب التّاريخ بشــأن هذه الثورة، فوقفنا على تماثل تامّ فى رواية الأحداث إلّا فى ما يتعلّق بموقف العامّة من الخليفه المطيع لله.

فبينما أشــار أبو حيّان مجرّد إشــارة إلى المطيع لله وكأنّه ليس مســؤولاً عمّا يقع فى البــلاد. وحمّل الأمــير عزّالدولة، الأمر كلّـه وبيّن أنّ ثورة العامّة كانــت عليه، لا على الخليفــه. (التوحيــدى، ١٩٥٦م: ٣/١٥٣) ونجد فى كتب التّاريــخ أنّ النّاس ثاروا على الخليفة لاعلى عزّالدولة. ففى كتاب *"شــذرات الذّهب فى أخبار من ذهب"* لابن العماد الحنبلى نقرأ فى أخبار ســنة ٣٦٢ق: «وفيها أخذت الرّوم نَصيبين واستباحُوها، وتوصّل من نجا إلى بغداد، وقامَ معهم المطوّعَةُ، واســتنفروا النّاسَ، ومنعُوا من الخطبة، وحاولوا الهجومَ على المطيع لله، وصاحوا عليه بأنّه عاجزٌ، مضيّعٌ لأمر الاســلام...» (ابن العماد، لاتا: ٤/٣٢٧؛ ابن خلدون، ١٩٨١م: ٢/٣٣١)

كمــا جــاء فى تاريخ الطبرى: «خرج الدّمســتقُ فى جموعٍ كثيرةٍ إلى بلاد الإســلام، فَوطئَها، وأثّر الآثار القبيحةَ فيها... وأقام بها خمسةً وعشرين يوماً، وأنفذ إليه أبو تغلب مالــاً هادنَهُ بِهِ، وأتى المســتغيبونَ من أهل تلک البلاد إلى بغــداد، وضَجُّوا فى الجامع، وكســروا المنابرَ، ومنعوا من الخُطبة، وصاروا إلى دار المطيع لله، وقلعوا بعضَ شبابيكِها،

وكان عزّالدولـة بالكُوفة... ثمّ وصل الخبرُ بأنّ الدّمسـتق قصـدَ آمدَ، فخرج إليه وإليها "هزارمرد"، مولى أبي الهيجاء بن حمدان، وانضمّ إليه هبة الله بن ناصر الدولة، وساعدهم أهل الثّغور، فنصرهم الله، وكثُرَ القتلُ، والأسرُ لأصحاب الدّمستق، وأخذ مأسوراً، وذلک في ثاني شوّال.» (الطبري، لاتا: ٤٢٨/١١)

ونقـرأ كذلک في كتاب آدم متـز نقلاً عن عدد من المصـادر القديمة حديثاً في نفس الموضوع يبرز فيه ثورة العامّة على الخليفة يقول: «قصدوا دارَ الخليفة فحاولوا الهجومَ عليه واقتعلوا بعضَ شـبابيک دارالخلافة وخاطبوا الخليفـةَ بالتّعنيف، فرماهم الغلمانُ بالنِّشابِ من الرّواشن...» (متز، لاتا: ٢٧/١)

وفي ما عدا هذا الاختلاف نجد الرّواية بين *الإمتاع والمؤانسة* وبقية المراجع متوافقة، وذلک ما يجعلنا نقرّ بوجود قيمة وثائقية- ولو أنها غير كلّية- في الكتاب.

وتحـدّث التّوحيدي عن كلّ ما فعله العيّارون سـنة ٣٦٢ق ببغداد من نهب وسـلب وقتل وسـفک الدّماء. ففقدت المدينة أمنَها، على أنّ هـذا الأمر لم يكن حدوثه فُجائياً مثلمـا توحي بذلـک رواية التّوحيدي، فالعيّارون قدبدأ اسـتبدادهم ببغداد منذ سـنة ٣١٥ق. فهاجموها وعاثوا فيها فسـاداً. وقد تفاقم أمرهم حتى أعيى السّـلطة. واشتهر منهم لصوص كابن حمدي وغيره. يقول آدم متز واصفاً ما أصاب الناس من أفعال هذا اللّـص: «ومضى على النّاس في أيّام ابن حمدي وقتٌ تحارسـوا فيه بالبُوقات في اللّيل، وامتنع عليهم النّومُ خوفاً من كَبسـاتِ هذا اللّـصّ وأصحابه.» (متز، لاتا: ٣٠/١-٣١؛ مسكويه، ١٣٧٩ش: ٨٩/٦)

وورد في التاريخ أنّ: «في أيام المتّقي، كان ابن حمدي اللصّ ضمنه ابن شـيرزاد لمّا تغلّب على بغداد اللّصوصية بخمسـة وعشرين ألف دينار في الشّهر، فكان يكبس بيوتَ النّاس بالمشـعل والشّمع، ويأخذ الأموالَ وكان اسكورج الدّيلمي قدولي شرطةَ بغداد. فأخذه ووسّـطه وذلک سنة اثنتين وثلاثين.» (ابن الأثير، ١٩٨٩م: ٤١٦/٨؛ ابن العماد، لاتا: ٢٩٩/٤)

وقد تحدّث أبوحيّان كثيراً في كتابه عن جور الحكّام وعن صراعاتهم السّياسية، وهذه عـين الصّورة التي نجدها في المراجع الأخرى، فالأمير معزّ الدولة لم يتوانَ عن مصادرة

ثروات النّاس وأخذ أموالهم ليبنی لنفسه داراً جديدة فی شمال بغداد، «وكان لايأبه كثيراً بحقوق رعيّته، فاضطرّ إلی خَبط النّاس، واستخراج الأموال من غير وجوهها.» (متز، لاتا: ٥٩/١)

ولم يبق للخليفة من الأمر شیء البتّة منذ أيّام معزّ الدولة «ونظر وزير الخليفة مقصورٌ علی أقطاعه ونفقات داره والوزارة منسوبة إلی معزّ الدولة وقومه من الدّيلم شيعة للعلويّة...» (ابن خلدون، ١٩٨٨م: ٥٢٢/٣)

وذكر التّوحيدی حادثة قتل عضدالدولة للوزير ابن بقيّة وصلبه ببغداد (التوحيدی، ١٩٥٦م: ٤١/١-٤٢) وفصّلت بقيّة المراجع كيف وقع القتل والصّلب، فنجد مثلاً فی كتاب ابن خلّكان، *وفيات الأعيان* أنّ عضدالدولة قدسمل عينَی ابن بقيّة، ووضعه تحت أرجل الفيلة سنة ٣٦٧هـ وصلبه ببغداد، فبقی مصلوباً إلی أن مات عضدالدولة. (ابن خلّكان، لاتا: ٢٠٣/٤- ٢٠٤؛ الحصری، لاتا: ١١٠/٤؛ الصفدی، ١٩٩١م: ١٠٠/١؛ البيهقی، ١٩٨٢م: ٢٠٨)

وتدلّ هذه الحادثة علی شدّة الصّراع السياسی بين الحكّام مثلما أكّده أبوحيّان، وقد كثرت الإهانة والقتل والتّنكيل بين رجال السّياسة، ولم يسلم من ذلک حتّی الخلفاء. فقد امتهنهم البويهيّون، وأساؤوا إليهم مثلما وقع للخليفة الطائع. فقد «دخل بعضُ الدّيلم كأنّهم يريدون تقبيلَ يد الخليفه، فجذَبُوه وأنزلوه عن سريره، وهو يستغيثُ، ولايلتفت إليه أحدٌ، وأخذوا ما فی داره... ثمّ أمروه أن يخلع نفسه، ففعل بعد أن نزل للبويهيين عن كلّ شیء.» (أمين، ٥٣/١، الزركلی، ١٩٩٢م: ٥٣/٤؛ ابن خلكان، لاتا: ١٨٢؛ ابن كثير، ١٩٨٦م: ٣٠٨/١١)

وقد كان هذا الصّراع قائماً بين وزراء الدّولة من البويهيّن. فأبو الفتح بن العميد وزير ركن الدولة بالریّ قدوقع سجنه وسمل عينه الوحيدة، ثمّ قتله، كلّ ذلک بتآمر من الصّاحب ابن عبّاد مع بعض أعداء ابن العميد. (الزركلی، ١٩٩٢م: ١١٦/٢؛ ابن خلدون، ١٩٨٨م: ٥٩٩/٤؛ مسكويه، ١٣٧٩م: ٣١٤/٦)

ففی ما يتعلّق بالحياة السياسية نستطيع إذن أن نؤكّد أنّ *الإمتاع والمؤانسة* قدصوّر لنا خصائص العصر كما هی من توتّر وفساد وظلم وصراعات سياسية إلخ.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والاختــلاف بينه وبــين كتب التاريخ أو التراجم، إنّما هــو فى دقائق المعلومات وفى بعــض التّفصيلات الأخرى، ولاغرابة فى ذلــک، لأنّ الكتاب، كتاب أدب وليس كتاب تاريخ.

تحليل الأحوال الاجتماعية فى *الإمتاع والمؤانسة*

لم تكن الصّورة العامّة التى قدّمها لنا التّوحيدى عن الحياة الاجتماعية مخالفة للواقع الســائد آنذاک ولعلّ الصّورة عن الأحوال الاجتماعية تبدو أصدق من الصّورة المعطاة عــن الأحوال السّياســية؛ وإنّ أهمّ ما ميّز الحياة الاجتماعية، هــو التباين الطّبقى بين الخاصّة والعامّة وترف الأولى وخصاصة الثّانية.

ونجد نفس هذه الصّورة منبثّة فى كلّ الكتب التى تتحدّث عن ذلک العصر، فالأثرياء كانوا يملكون القصور الفاخرة والغلمان والجوارى، وكانوا يحرصون على اقتناء الجواهر الفاخرة والنادرة.

ويحدّثنا أحمد أمين عن ثراء الوزراء فيقول: «وهكذا كان تيّارُ التّرف شديداً جارفاً حتّى ليكتسح مَن وَقَفَ فى سبيله، وقدأنشأ عضدُالدولة البويهى بُستاناً بلغت النّفقةُ عليه وعلى ســوق الماء إليه خمسةُ آلاف درهم.» (المسـعودى، لاتا: ٣٣٨/٢؛ أمين، ٢٠٠٦م: ٨٥/١)

والوزير ابن مُقلة يربّى الحيوانات فى قصره، ويعتنى بها أكثر عناية، «فكان له بستان عظيم عدّة أجربة شــجر بلانخل، عمل له شــبكة أبريســم، وكان يفرخ فيه الطّيور التى لاتفرخ إلا فى الشّجر.» (المصدر نفسه)

والوزيــر ابن الفــرات كان يملک أموالاً كثيرة تزيد على عشــرة آلاف آلاف دينار، وكان ابن الفــرات لايأكل إلا بملاعق البُلور، «وكان لا يأكل بالملعقة إلّا لقمةً واحدةً.» (ابن خلّكان، لاتا: ٥٣٠/١؛ أمين، ٢٠٠٦م: ٨٦/١)

وبلــغ بالكبراء التّرف أن جعلــوا مع الطّباخ رجلاً يعتنى بتقديم الشّــراب لهم سمّوه الشّرابى، يقول آدم متز: «وكان فى بيوت الكبراء إلى جانب صاحب المطبخ رجلٌ يسمّى الشّرابى، شأنه العناية بالشّراب وآلته وبالفاكهة والروائح.» (متز، لاتا: ٢٤٥/٢)

وبينما كانت الخاصّة تملک المال الوفير، وتعيش عيشة الترّف والنعيم، كان أكثر الشّعب بائساً فقيراً لايستطيع توفير قُوت يومه، وكانت لذلک نتائج اجتماعية واضحة، يقول عنها أحمد أمين: «نشأ عن هذه الحالة الاجتماعية مظاهر متعدّدة، ترفٌ لاحدّ له فى بيوت الخلفاء والأمراء وذوى المناصب، وفقر لاحدّ له فى عامّة الشّعب والعلماء والأدباء اللّذين لم يتّصلوا بالأغنياء، ثمّ المظاهر التى تنتج عادةً من الإفراط فى الترّف كالتفنّن فى اللّذائذ والاستهتار والنّعومة و فساد النفس وكلّ المظاهر التى تنشأ عن الفقر كالحقد والحسد والكذب والخبث والخديعة.» (أمين، ٢٠٠٦م: ١/ ٩٩)

إذن هناک تماثل واضح بين ما صوّره التّوحيدى من تباين بين الأغنيا والفقراء وما صوّرته الكتب التى تحدّثت عن القرن الرابع الهجرى وهذا التّماثل يعطى كتاب *الإمتاع والمؤانسة* قيمةً وثائقيةً لا شکّ فيها.

ومن خصائص العصر الاجتماعية من خلال *الإمتاع والمؤانسة* انعدام الأمن ونقتصر فى تأييد ذلک على ما أصاب الناس بمدينة بغداد فى ذلک العصر، فقد: «خلت المنازل ببغداد من أهلها، وصاروا يطلبون من يسكن الدّار بأجرة يتعطّاها ليحفظها، وقد أغلقت عدّة حمّامات ومساجد.» (متز، لاتا: ١/ ٣١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفسّر أبوحيّان فى *الإمتاع والمؤانسة* انعدام الأمن بالتعصّب المذهبى، ونجد آدم متز يفسّر هذه الظاهرة بنفس السّبب معتمداً على كتب قديمة كتاريخ ابن الأثير وتاريخ يحيى بن سعيد (وهو مخطوط بمكتبة باريس) وغيرهما ويقول: «وأضيف إلى هذا ما كان بين السنّيين والشّيعة من نزاع دائم، فكانوا يُلقون النّارَ بعضُهم على بعضٍ دائماً، وفى سنة ٣٦١ق قامَتْ بالكَرخ فتنةٌ، فأرسلَ الوزيرُ حاجبَه لقتال العامّة، وكان شديدَ التعصّب للسنَّة، فاضطرّ إلى إلقاء النّار فى أماكن كثيرةٍ ليَقضى على الفتنة، فاحترق الكرخُ حريقاً عظيماً، وكان عدّة من احترق فيه سبعةَ عشرَ ألف إنسانٍ، واحترقت طائفةٌ كثيرةٌ من الدّور والأموال من ذلک ثلاثمائة دكّانٍ وثلاثة وثلاثون مسجداً...» (ابن كثير، ١٩٨٦م: ١١/ ٢٧٣؛ مسكويه، ١٣٧٩ش: ٥/ ٣٨٦-٣٨٩؛ ابن خلدون، ١٩٨٨م: ٣/ ٥٣١؛ متز، لاتا: ٤/ ٥٩-٦٠)

وقد رأينا كيف صوّر كتاب *الإمتاع والمؤانسة* انتشار ظاهرة المجون فى الكلام، وهى

ظاهرة تؤيّدها المصادر الأخرى.

فقد تحدّث أبو حيّان عن انشغال الأمير عزّالدولة بالقَصف والعزف وولوعه بالصّيد، وهاهو مسكويه فى كتابه "*تجارب الأمم*" يؤكّد نفس هذه الصورة، فيقول متحدّثا عن عزّالدولة: «وكان يحبّ أن يقضى أوقاته فى الصّيد والأكل والشّرب والسّماع واللّهو واللّعب بالنَّرد وتحريش الكلاب والدِّيكةِ والقَباج...وقد اتّفق مرةً أن أُسِرَ له غلامٌ تركىٌّ، فجنّ عليه جنوناً، وتسلّى عن كلّ شىء خرج عن يده إلا عنه وامتنعَ عن الطّعام والشَّراب، وانقطع إلى النَّحيب والشَّهيق والعَويل.» (مسكويه، ١٣٧٩ش: ٣٤٩/٦؛ متز، لاتا: ٥٩/١-٦٠)

ومن الوزراء الذين اشتهروا بالمجون، أبوالعبّاس الخصيبى الذى «كان يواصلُ شربَ النّبيذ باللّيل، والنّومَ بالنهار فى أيّام وزارته كلّها، وكان ينتبه مخموراً لافضلَ فيه للعمل.» (متز، لاتا: ١٩٣/١) وعزل هذا الوزير بعد سنة وشهريْن من الوزارة «بالقبض عليه وحبسه، وذلك لإهماله أمر الوزارة، وذلك لانشغاله بالخمر فى كلّ ليلة، فيصبح مخموراً لاتمييز له، ووكّل الأمور إلى نوّابه، فخانوا وعملوا لمصالحهم...» (ابن كثير، ١٩٨٦م: ١٥٤/١١؛ ابن خلدون، ١٩٨٨م: ٤٦٧/٣؛ ابن الأثير، ١٩٨٩م: ٣١٤/٨)

هذه إذن خصائص الحياة الاجتماعية فى كتاب *الإمتاع والمؤانسة* تبدو معبّرة عن الصورة العامة لأحوال العصر بما فيها من تباين اجتماعى وفساد أخلاقى، وهذه الصورة لاتخصّ مدينة بغداد وحدها أو الدولةَ البويهيّة فقط، بل هى تعمّ أحوال المجتمع الإسلامى بكلّ أقسامه مع اختلاف فى جزئيّات بعض الأمور، وذلك ما يجعل الكتاب صادقاً فى اتّصاله بالواقع الاجتماعى وفى التّعبير عن خصائصه العامّة وهو ما يعبّر عن وعى المؤلّف للأحداث التى تعيشها البلاد.

تحليل الحياة الفكرية فى *الإمتاع والمؤانسة*

تنطبق نفس هذه الملاحظة المذكورة على الصّورة العامّة التى قدّمها لنا التّوحيدى عن الحياة الفكرية، فقد أبرز كتاب *الإمتاع والمؤانسة* تعدّد المشاغل الفكريّة فى القرن الرّابع من العلوم اللّغوية إلى الفلسفة، إلى علوم الدّين والأدب وغيرها، وإنّ نظرة

بسيطة إلی كتب تاريخ الأدب تجعلنا نقف علی حركة فكرية نشيطة فی القرن الرّابع الهجری، أخذت فيها كلّ المعارف حظّها من الاهتمام والتطوّر. فقد تجاوزت الدّراسات اللغوية العراق لتصل إلی مصر والأندلس؛ فممّا يحكی أنّ طالبين مصريين درسا النّحو والصّرف ببغداد، «ثمّ عادا إلی مصر، فملآها نحواً وصرفاً... وكوّنا مدرسة فی القاهرة تشبه مدرسة الزّجّاج فی بغداد.» (أمين، ٢٠٠٦م: ١٢٠/٢)

وتطوّرت الدّراسات اللغوية بتأثير الفلسفة اليونانية، وقد كان أبوالحسن الرّمّانی أوّل من مازج بين النّحو والمنطق، فأحدث ذلک نقاشاً حول أيّهما أفضل، النّحو العربی أم النحو اليونانی. (المصدر نفسه: ١٢٣/٢)

وقد أعطانا التوحيدی مثالا حول هذا النّقاش عندما روی لنا المناظره التی دارت بين أبی سعيد السّيرافی ومتّی بن يونس القنّائی، وتعبّر هذه المناظرة عن وثيقة فريدة من نوعها احتفظ لنا بها كتاب *الإمتاع والمؤانسة*.

وعندما نقارن بين الصّورة التی قدّمها لنا كتاب *الإمتاع والمؤانسة* عن العلوم الصّحيحة، وما تعرّضت إليها الكتب الأخری نلمس الفرق بيّناً؛ لأنّ حديث التّوحيدی حول هذه العلوم كان باهتاً لايعكس ما وصلت إليه فی القرن الرّابع الهجری من دقّة وتطوّر، فقد نشطت هذه الحركة فی كلّ البلاد الإسلامية ونبغ فی كلّ علم رجالٌ طوّروه. يقول أحمد أمين فی وصف ما وصلت إليه تلک العلوم فی ديار الإسلام: «وقد عَنيت طائفةٌ بها، وتقدّمت تقدّماً كبيراً فی هذا القرن الرابع، وتفاخَرَ الملوکُ والأمراءُ بها، وزيّنوا أقطارَهم بها، فجبريلُ ابن بختيشوع فی العراق وابن الهيثم فی مصر وعلی بن رضوان فی مصر وابن البيطار النباتی وغيرهم.» (أمين، ٢٠٠٦م: ١٩١/٢)

وكم كان أبو حيّان التوحيدی صادقاً فی تصوير سوء منزلة المفكّرين فی عصره، فقد أثبتت كتب التّراجم بؤس كلّ مفكّر لم يتّصل بأمير أو وزير، وهو ما بيّنه أبو حيّان فی *الإمتاع والمؤانسة*، عندما أبرز شدّة الخصاصة التی عاناها هو وعاناها أبو سليمان السجستانی وابن يعيش الرقّی وغيرهم.

كما أنّه نفسه مع علمه الواسع وأدبه الفيّاض وفلسفته وبلاغته واتّصاله بالوزراء والعلماء وكدّه فی الحياة بالوراقه و نسخ الكتب وتآليفه الغزيرة، يقول محدثاً عن نفسه:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

«ولقَد اضطررتُ بينَهم بعد الشُّهرة والمعرفةِ فى أوقات كثيرةٍ إلى أكْلِ الخُضْر فى الصَّحراء، وإلــى التكفُّفِ الفاضِحِ عند الخاصّــة والعامّة، وإلى بيع الدّين والمُـروءَة، وإلى تَعاطى الرّياءِ بالسُّمعة والنِّفاق، وإلى ما لايَحسُنُ بالحُرّ أن يَرسُمَهُ بالقَلم، ويَطرحَ فى قلبِ صَاحِبه الألَمَ.» (التوحيدى، ١٩٥٦م: ٢١/١)

وهذا أبو العبّاس المعروف بابن الخبّاز الموصلى،كان من كبار النحويّين والأدباء قال فى خطبة كتابه المســمّى *"بالفريدة فى شــرح القصيدة"* : «ومن عَلمَ حقيقةَ حالى، عَذرنى إذا قصّرتُ، فإنّ عندى من الهموم ما يَزعُ الجنانَ عَن حفظه، ويكفُّ اللّسانَ عن لَفظِهِ:

ولَــو أنَّ مــا بِى بالجِبــالِ لَهَدَّمها ... وبالنّــار أطفاهــا وبالمــاء لم يجرِ
وبالنّاسِ لم يحيوا وبالدَّهرِ لم يكنْ ... وبالشّمسِ لم تطلُعْ وبالنَّجمِ لم يسرِ

وأنا أســال الله العظيمَ أن يكفينى شــرَّ شَــكواى وألّا يزيدنى على بَلواى، فإنّى كلّما أردتُ خفضَ العيشِ صار مرفوعاً، وعاد بالحزن سببُ المسرّة مقطوعاً والله المستعانُ فى كلِّ حالٍ.» (أمين، ٢٠٠٦م: ٩٧/١)

وهذا الخطيب التبريزى كان له نسخة من كتاب *"التّهذيب فى اللغة"* للأزهرى فى عدّة مجلّدات أراد تحقيق ما فيها وسماعها على عالم لغوى، فدلّ على أبى العلاء المعرّى، فجعل الكتاب فى مخلاة، وحملها على كتفه من تبريز إلى معرّة النّعمان، ولم يكن له من المال ما يستأجر به ما يركبه، فنفذ العرق من ظهره إليها، فأثّر فيها البَلَلُ ومن شعره:

«فَمَنْ يَســأمْ من الأسْــفارِ يَوماً ... فــإنّى قــد سَــئِمتُ مــن المُقامِ
أقمنــا بالعــراقِ علــى رجــالٍ ... لِئــامٍ يَنْتَمــون إلــى لئــامِ»

(الحموى، ١٤١٤ق: ٨٢/٦)

وحكى لنا أبو حيّان التوحيدى حادثة انتحار فظيعة، فقال: «شاهدنا فى هذه الأيّام شــيخاً من أهل العلم ساءت حالُهُ وضاق رزقُهُ واشــتدّ نُفورُ الناس عَنه ومقتُ معارفهِ له، فلمّا توالى عليه هذا، دَخلَ يوماً منزلَهُ ومدّ حَبلاً إلى سـقف البيتِ واختنق بِهِ، فلمّا عرفنا حالَهُ جَزعنا وتوجَّعْنا وتناقلنا حديثَه وتصرَّفنا فيه كلَّ مُتَصرّف» وأخذ أبو حيّان وأصحابه يتجادلون فى أنّه له الحقّ فى الانتحار أو لا. (التّوحيدى، ١٩٥٣م: ٢١٩)

هذا شأن العلماء، أمّا عامّة الشّعب فكانوا أسوأ حالاً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى معجم *الأدباء*، وجدنــا أمثلة موجعة عن بؤس المفكّرين فى عصرهم ذاك، فهذا أبوبكر القومسى الفيلسوف شكا الفقرَ بقوله: «ماظننتُ أنّ الدّنيا ونكدَها تبلُغُ من إنسانٍ ما بلغ منّى، إن قَصَدتُ لأغتسلَ منها نَضبَ ماؤُها وإن خَرَجتُ إلى قِفارٍ لأتيمَّمَ بالصّعيدِ عاد صَلداً أملسا.» (الحموى، ١٤١٤ق: ١٥/١٠)

وهذا المعافى بن زكريا النهروانى: «قد نامَ مُستدبرَ الشّمس فى يوم شاتٍ وبه من أثرِ الفقر والبُؤس أمرٌ عظيمٌ مع غزارة علمه، واتّساع أدبه وفضله المشهُور.» (المصدر نفسه: ١٥١/١٩)

والأمثلــة فى هذا الموضــوع كثيرة، وذاك ما يدلّ على شــدّة الغبن الذى كان يحياه المفكّرون فى ذلك العصر.

بعد هذه المقارنات بين الصورة التى قدّمها لنا كتاب *الإمتاع والمؤانسة* وبين ما جاء فى المراجع الأخرى من حديث عن القرن الرابع الهجرى، نستطيع أن نوكّد ما يلى:

- أنّ الكتاب يتفّق مع بقية المراجع بصورة عامّة فى إبراز خصائص العامّة فى ذلك العصر، أمّا الاختلافات الموجودة بين *الإمتاع والمؤانســة* وبــين غيره من الكتب، فإنّما هى اختلافات جزئية تخصّ دقّة بعض المعلومات أو وضوح بعض الصّور، ولذا فإنّنا نقرّ بوجود قيمة وثائقية عامّة للكتاب رغم النّقائص التى بيّناها فى بداية هذا المقال.

ثمّ إنّ التوصّل إلى اســتخراج هــذه القيمة يتطلّب جهداً كبيراً، لتشــتّت المعلومات وتوزّعهــا علــى كلّ أجزاء الكتاب ويبدو لنا هذا الأمــر طبيعياً إذ أنّ كتاب *الإمتاع و المؤانسة* كتاب أدب وليس كتاب تاريخ.

ونؤكّد كذلك أنّ التوحيدى لم تختلف آراءه ومواقفه عن آراء وأفكار عصره، فانطبعت هــذه الصورة العامّة بنظرة المؤلّف وبعقيدته، ولعلّ ذلك ما يفسّــر لنا تلك الاختلافات الجزئيّة بين الإمتاع والمؤانسة وبين غيره من الكتب.

أمّا إذا أردنا تحليل مواقف المؤلّف فى *الإمتاع والمؤانسة* فإنّنا نقول: إنّ المواقف التى اتّخذها أبو حيّان التّوحيدى من مختلف قضايا عصره، تعبّر عموماً عن عدم رضاه بالواقع السائد فى المجتمع وعن تربّصه بالعصر قيماً بديلةً وحسنةً لتخلف القيم الفاسدة.

وقد تلوّنت صورة المجتمع المرسومة فى *الإمتاع والمؤانسة* رغم اكتسابها عامّة طابعاً

وثائقياً بمواقف المؤلّف وانطباعاته وانفعالاته.

تقييم مواقف التّوحيدي

ونحن في هذا المقـام نريد أن نقيّم مواقف التوحيدي في هذا الكتاب محدّدين مختلف الأسباب الذّاتية أو العامّة الدافعة إليها.

لقـد اتّخذ أبوحيّان مواقف عديدة في *الإمتاع والمؤانسـة* تحت ضغوط نفسـيّة حادّة تمكّنت منه ولم يستطع التجرّد من تأثيراتها وقت التّصريح برأيه.

على سـبيل المثال إذا نظرنا إلى موقفه من الصّاحب ابن عبّاد، نجده أبرز دليلٍ على ذلک، وقد اعترف التّوحيدي نفسـه بذلک صراحةً عندما طلب منه الوزير ابن سعدان أن يحدّثه عن شخصية الصّاحب، فقال متمنعاً من الجواب: «إنّي رجلٌ مظلومٌ من جَهته وعاتبٌ عليه في معامَلتي وشديدُ الغَيظِ لحرماني و إن وصفتُه أربَيْتُ مُنتصِفاً وانتصفتُ منه مُسـرفاً، فلو كنتُ معتدلَ الحال بين الرّضا و الغَضَب أو عارياً منهما جُملةً، كان الوصفُ أصدقَ والصّدقُ به أخلَقَ.» (التوحيدي، ١٩٥٦م: ١/٥٣-٥٤)

فيظهـر من هذه الفقرة وعي أبي حيّان التامّ بالخلفيّات التي تتحكّم فيه عند الحديث عن الصّاحب والوعي عادةً يحرّر صاحبه من الضّغوط، ويوجّه مواقفه وجهة موضوعية وعلمية، لكن الذي يبدو أن ما كان بين الرّجلين من الخلفيّات، لم يكن يستطيع أبو حيان أن يتغلّب عليه.

نحن نجد في كلام أبي حيّان إحساسـاً قوياً بالألم الـذي خلّفته صلته بالصّاحب ابن عبّـاد، من ذلک عبارات: «مظلومٌ من جهته، شـديدُ الغيظ لحرماني وأربَيتُ مُنتصِفاً...» إلا أنّ *الإمتاع والمؤانسـة* لايعطينا صورة أدقّ عن العلاقة بينهما غير ما وصفته به هذه العبارات.

وبعودتنا إلى كتاب *مثالب الوزيرين*، وقفنا على كلّ فصول القصة بين الرّجلين، وهو ما سـاعدنا على تفسير موقف أبي حيّان من الصّاحب.فقد انتجع التوحيدي، الصّاحب بأمـلٍ كبير في أن ينتـزع عنه رداء الفقـر والمهانة وفي أن يتخلّص مـن ضنک البؤس والحرمان اللذين أضنيا حياته وكدّاها. فلمّا وصل إليه كلّفه الصّاحب بنسـخ الكتاب؛

فانزعج وأسرّ لمن كان فی الدار: «إنّما توجّهتُ من العراق إلى هذا الباب وزاحمتُ مُنتَجعی هذا الرّبيع لأتخلّص من حِرفة الشُّؤم، فإنّ الوراقة لم تكن ببغداد كاسدةً، فنمی إليه هذا أو بعضه أو علی غير وجهه فزاده تفكُّراً.» (الحموی، ١٤١٤ق: ١٩٣٤/٥؛ التوحيدی، ١٩٩٣م: ٢٠٣)

وكلّفه مرّةً أخری أن ينسخ ثلاثين مجلّدة من رسائله بدعوی أنّها مطلوبة فی خراسان فارتاع وقال: «هذا طويلٌ ولكن لو أذن لی أخْرَجتُ منه فِقَراً كالغُرَر، لو رُقِیَ بها مجنونٌ لأفاقَ ولو نُفِثَ علی ذی عاهَةٍ لبرأ...» (التوحيدی، ١٩٩٣م: ٣٢٥-٣٢٦)

وقد سمع ابن عبّاد هذا الكلام فآلمه أن ينصبّ التوحيدی نفسه ناقداً وحاكماً يميّز الحسن من الردئ فی رسائله، فقال متوعّداً: «طعَن فی رسائلی وعابها ورَغِبَ عن نَسْخِها وأزرَی بها، والله لينكرنَّ منّی ما عَرفَ و ليعرفنَّ حظَّهُ إذا انصرف.» (المصدر نفسه)

وفعلاً برّ الصّاحب بقسمه فقسا علی أبی حيّان أشدّ قسوةٍ وحرمه من أجرة النسخ طيلة ثلاث سنين، فلم يعطه درهماً واحداً. (التوحيدی، ١٩٥٦م: ١٤/١؛ الحموی، ١٤١٤ق: ١٣/١٥)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا هو أبرز سبب جعل المؤلّف يسخط علی ابن عبّاد، وهو ضياع أمله فی الخروج من ضنک العيش.

وساءت العلاقة بين الرّجلين فی تلک المدّة حتی صارت منافسة يتواجهان فيها بالحدّة، فكان الصّاحب كلّما أهان التّوحيدی بكلمة قاسية تلقی أخری أقسی منها، وقد أثبت معجم *الأدباء* رواية لأبی حيّان يقول فيها: «حضرتُ مائدةَ الصّاحب، فقَدَّمتُ مَضيرةً؛ فأمعنْتُ فيها فقال لی: يا أباحيّان إنّها تَضُرُّ بالمشايخ. فقلتُ: إن رأی الصّاحب أن يدَعَ التَطبُّبَ علی طعامه فعل. فكأنّی ألقمتُه حجراً وخجل واستحيا، ولم ينطق إلی أن فرغنا.» (الحموی، ١٤١٤ق: ٧/١٥)

وقال فی موضع آخر: «قال لی ابن عبّاد يوماً: يا أبا حيّان مَن كنّاکَ بأبی حيّانٍ؟ قلتُ: أجلُّ الناس فی زمانه وأكرمُهم فی وقته. قال: ومَن هُو ويلَکَ؟ قلتُ: أنتَ. قال: ومتی كانَ ذلک؟ قلت: حين قُلتَ يا أبَا حيّان من كنّاک أبا حيّان، فأضرَبَ عن هذا الحديثِ، وأخذ فی غيره علی كراهةٍ ظَهرتْ عليه.» (المصدر نفسه: ١٢/١٥)

فالتّوحيدى قدرفض الإهانة المعنوية والمادّية التى كان يواجهه الصّاحب بها، وذلك سرّ الفشل للعلاقة بينهما؛ هذه العلاقة التى أفرزت فى قلب المؤلّف قرحاً لايندمل. قال التّوحيدى فى كتابه *"مثالب الوزيرين"* واصفاً آثار ما بقى فى نفسه من صلته بابن عبّاد: «ولكنّى ابتليتُ بِهِ، وكذلك هُو ابتُلِىَ بِه، ورمانى عن قَوسِهِ معرقاً، فأعزقت ما كان عندى على رأسِهِ مُغيظاً، وحَرَمَنى فازدريتُه، وحقّرنى فأخْزيتُهُ، وخصّنى بالخيبة التى نالت منى، فخصّصتُه بالغَيبة التى أحرقَتْهُ والبادى أظلَم والمنتصف أعْذَر.» (التوحيدى، ١٩٩٣م: ٥٨)

فيظهر إذن أنّ التّوحيدى فى حديثه عن الصّاحب ابن عبّاد فى *الإمتاع والمؤانسة* مازال متأثّراً بعاطفته الملتهبة غيظاً وحقداً والتى لم تشتفِ ولم تهدأ حتى بعد كتابة رسالة *"مثالب الوزيرين"* وهو سرّ التّباين الكبير بين تمجيد المؤرّخين وأصحاب التّراجم للصّاحب ابن عبّاد، وتهجين أبى حيّان له. ونحن لاننكر على التّوحيدى موقفه، فهو أديب قد عبّر عما خالج ذاته من مشاعر والأدب الصّادق هو ما كانت بعض منابعه وموارده خلجات النفس فى غضبها ورضاها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وموقف أبى حيّان من ابن العميد مشابه كثيراً لموقفه من الصّاحب إذ أنه قدصدر عن نفسٍ متألمة للحرمان الّذى لاقته منه. يقول الدكتور زكريا إبراهيم: «قد يعجبُ المرءُ كيف ارتضى أبوحيّان لقلمه أن يخوضَ فى عَرض ابن العميد، وأن يمضى فى قَدحِهِ وهجائه إلى هذا الحدّ، ولكن الظّاهر أنّ خَيبةَ أمل أبى حيّان من وراء إنتجاعه لِفناء ابن العميد هى التى حَدَتْ به إلى المبالغة فى ذمّه والطّعْن فيه.» (إبراهيم، ١٩٩٤م: ٤٢)

ومن المواقف الأخرى التى اتّخذها أبوحيّان تحت مؤثّرات نفسيّة، معارضته لثورة العيّارين سنة ٣٦٢ق. فقد صوّر أصحاب هذه الثّورة فى أحقر الصّور، ووصفهم بأوصافٍ تدلّ على معارضته لكلّ ما أتوه من أعمال داخل المجتمع والسّبب فى ذلك أنّه قد أصابه من العيّارين شرّ كبير، إذ انتهب بيته وقتلت جاريته، فأضحى مفلساً مُعدماً «لا يملكُ مع الشَّيطان فَجرَةً ولا مَعَ الغُراب نَقْرَةً.» (التوحيدى، ١٩٥٦م: ١٦٢/٣)

إذن فلايمكننا أن نتوقّع من التّوحيدى إجلالاً لهذه الثّورة ولأصحابها، إلّا أن يكون

قد قتل من نفسه حسّاسيّتها وانفعالاتها وأساها وشجونها، ووقف يتأمّل بعين العقل الأسباب الهيكلية والرئيسية التى دفعت بالعيّارين إلى ذلك الفعل ويتفهّم ما عانوه من مهانة وخصاصة، فيعذرهم ويقف إلى جانبهم وما كان أبوحيّان يعمل ذلك الفعل. فالوجدان من عناصر كيانه الرئيسة، إلا أنّه يجب أن نلاحظ أنّ التّوحيدى قدكان أكثر شدّةً وقسوةً على الصّاحب منه على العيّارين، فكأن الإهانة المعنوية التى لاقاها من ابن عبّاد آلم فى نفسه من الإفلاس الذى تركه العيّارون.

وليس كلّ مواقف المؤلّف فى *الإمتاع والمؤانسة* وليدة الضغوط النفسية أو الوجدانية، فهناك مواقف كثيرة وقفها بدافع المبدأ الذى يؤمن به، نذكر منها خصوصاً موقفه من المتكلّمين وعداءه الصّريح لهم، وقد تجاوز فيه حدود المعارضة الفكريّة، ليدعو عليهم بالشرّ، وقد استنتجنا من ذلك مذهبه الدّينى فقلنا إنّه سنىّ يقف فى وجه ما أحدثه المتكلّمون من بحوث فى الفكر الدينىّ الإسلامى، وعلى سبيل المثال نقده لابن البقّال فى قوله بتكافؤ الأدلّة بين الخير والشرّ. (المصدر نفسه: ٣/١٩١)

هذه النظرة المحافظة قدتحكّمت فى كثير من المواقف الأخرى للمؤلّف، فمثلاً عند حديثه عن الخلفاء فى القرن الرّابع وعن دورهم فى الحياة السياسية والاجتماعية، لم يكن من قبيل الصُّدفة، فنحن لانجده يتحدّث عنهم كثيراً حتى فى بقيّة كتبه، والسّبب فى ذلك هو أنّ خلفاء بنى العبّاس كانوا سنّيّين، بينما الوزراء والأمراء كانوا فى أكثر الأحيان شيعيّين وكأنّ التّوحيدى مازال يعتقد رغم كلّ الظّروف ورغم ما وقع للخلفاء من ضعف سياسىّ وقلّة نفوذ فى الحياة العامّة، بجلال الخلافة، فلم يشأ أن يمسّ الخليفة بكلام سوء.

وهو وإن لم يتحدّث عن الخلفاء فى عصره، فإنّنا نراه كثيراً ما تحدّث عن سيرة الخلفاء الرّاشدين وعن خلفاء آخرين مثل: عبدالملك بن مروان أو عمر بن عبدالعزيز خاصّة ليبرز فضائلهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية.

ومن مواقفه المحافظة فى الميدان الفكرى تفضيله لمنهج أبى سعيد السيرافى فى اللّغة على منهج أبى على الفارسى. إنّ هذا الموقف لم يتّخذه التوحيدى وفاءً لأستاذه فقط، وانّما اتّخذه لأنّ أبا على الفارسىّ قدأدخل عنصرى القياس والمنطق فى اللّغة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكانت بينه وبين السّيرافى اختلافات كبيرة حول عديد من المسائل اللّغوية، وما هذه الاختلافات إلّا صورة بيّنة عن الصّراع الفكرىّ بين القديم والجديد فى المجتمع الإسلامى، وقد وقف أبو حيّان مع القديم صراحة بمدحه علم أبى سعيد وذمّه علم أبى علىّ الفارسى.

يقول أحمد أمين مقارناً بين العالمين: «فى الحقّ أنّ السّيرافى كان أشبهَ بالمحافظين، يَروى ما يَسمعُ، ويَحفظُ ما يَروى على كثرة ما يَروى وما يَحفظ، فى ثقة وأمانة وأنّ أبا على كان حُرّاً مبتكراً قياسياً فتح للناس هو و تلميذه ابن جنّى أبواباً جديدةً فى النّحو والتّصريفِ لم يُسبقا إليها...» (أمين، ٢٠٠٦م: ٢٤٣/١)

وشبيه بهذا موقفه من الفلسفة والشريعة؛ فقد فضّل الشّريعة على الفلسفة، واعتبرها أكمل منها، وما ذاك إلّا لأنّ الفلسفة عنصر جديد فى الفكر العربى الإسلامى جاء عن طريق الترجمة، فلهج به العلماء، وردّدوا أفكار الفلاسفة اليونانيّين وغيرهم، وكان لدخول الفلسفة أثر كبير فى ظهور مذاهب عقلية عملت على تجديد الفكر الإسلامىّ، فاختلفت تلك المذاهب فى ما بينها، وترامت بالتكفير والتفسيق، ولابدّ أن نلاحظ أنّ أبا حيّان لاينكر التفلسف ولاإعمال العقل، لكنّه ينكر أن يسوق التفلسف الإنسانَ إلى الكفر ومخالفة الشّريعة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويتنزّل فى نفس هذا الاتّجاه موقف التّوحيدى من الأدب والحساب، فقد بينّا أنّه يرفض أن تفضل صناعة الحساب، صناعة البلاغة والإنشاء، بل هو يقرّ بالتكامل بين الصّناعتين.

إنّنا نرى من خلال هذه المواقف أنّ أبا حيّان يعارض كلّ جديد يدخل المجتمع، فهل ذلك منه تحجّر وتنكّر للتطوّر؟

يجب أن نعود هنا إلى واقع المجتمع الإسلامى فى القرن الرابع الهجرى لنفهم موقف أبى حيّان الخاصّ. يقول أحمد أمين واصفاً حالة المجتمع آنذاك: «أصيب العالَمُ الاسلامىُ بانقسامٍ كبيرٍ حتى كأنّه عِقدٌ إنفرطَ أو صَخرةٌ تفتّتَتْ.» (أمين، ٢٠٠٦م: ١/١) تعبّر هذه الجملة صادق التعبير عن حالة العالم الإسلامى آنذاك، وهى حالة من الانقسام العامّ سياسياً واجتماعياً وفكرياً.

ومن أبرز أسباب ذلك التشتّت الكبير دخول عناصر جديدة حملت معها رؤى جديدة فى السياسيّة والفكر والمجتمع، تغلغلت تلك العناصر بنظرتها تلك، وسيطرت على المراكز السياسية والفكرية، فازداد المجتمع تمزّقاً، وصار مهدّداً فى كيانه، لأنّه قدفقَدَ العدل السياسى والتسامح الاجتماعى.

وقدوعى التّوحيدى هذه المخاطر، فأبرز موقفه صراحةً، فهو خائف على مستقبل هذا المجتمع من أن يدوم تشتّته وتمزّقه إلى غدٍ أو بعد غدٍ، وانطلاقاً من هذا الخوف والفزع وقف معارضاً لكلّ جديد يعمق التفكّك بالبلاد، فالمعارضة ليست عقيدة، بل هى موقف آنى حتى يسلم المجتمع، ويأمن على غده من الضّياع والدّمار، وإنّ المحافظة التى أبداها فى آرائه هى موقف دفاعىّ عمّا يمكن أن يخلّص البلاد من الموت الحضارى، لذا فقد رأيناه لايرفض الفلسفة كلّ الرفض، ولا الحساب أيضاً إلّا فى مدى معارضتهما للقيم الأصيلة بالمجتمع.

ومواقف التّوحيدى لم تقتصر على إبداء المعارضة لبوادر الدّمار المترصّدة للمجتمع، بل فيها تلميحٌ إلى وجود الإصلاح السّياسى والاجتماعى.

والنّظرة إلى الإصلاح وإلى وسائله لاتختلف من حيث الجوهر عن النّظرة إلى هذه العناصر الجديدة المهدّدة للحضارة الإسلامية، فرفض الجديد دفاعاً عن المجتمع وصوناً له من الدّمار والتّحطيم.

وحنين أبى حيّان إلى عهدٍ مَضى كان خلاله المجتمع آمناً فى ظلال الإسلام ديناً والعدل سياسةً والوحدة اجتماعاً.

فلا صلاح لأمر المجتمع فى رأى أبى حيّان إلّا بإقامة سياسة شرعية، وبسيادة قيم أخلاقية فاضلة، وبوحدة اجتماعية متينة.

فلو كان أبو حيّان معاصراً لنا لقلنا هو مفكّر سلفىّ متحجّر.لكن حسبه أن عاش بوعى المفكّر البصير، ونظر إلى مجتمعه بعين النّاقد المنقّب عن مواطن الصّلاح والفساد.

إنّنا قد لانوافق أبا حيّان فى مواقفه المحافظة، إذ أنّ المجتمع فى القرن الرابع الهجرى قدتطوّر، وهو بحاجة إلى عناصر جديدة لتستقيم الحياة فيه، لكنّنا رغم ذلك نقدر فيه نزعته وميله إلى العدل السياسىّ، وإلى التّضامن الاجتماعى وإلى وجود قيم أخلاقية

فاضلة، لأنّ تلك الأمور هى أساس الكينونة الحضارية.

نستطيع إذن أن نؤكّد فى نهاية المطاف أنّ لكتاب *الإمتاع والمؤانسة* قيمة ذهنية وأخرى واقعية، فهو قدعبّر من ناحية عن مفهوم الثقافة فى ذلک العصر، ومااتّسمت به من موسوعية فكريّة، ويظهر ذلک فى تطرّق الكتاب إلى البحث فى مواضيع كثيرة منها ما يتعلّق بالأدب، ومنها ما يهتمّ بالفلسفة وبالدّين وبالنّفس و بالأخلاق وغيرها من المواضيع.

وهذه الرّوح الموسوعية مازالت تعبّر عن نظرة ثقافية قديمة، وهناک مثل سائر يقول: «الأدبُ هو الأخذُ من كلّ شيء بطَرَفٍ» (ابن خلدون، ١٩٨١م: ٤٧٦؛ السيوطى، ١٩٦٥م، ٢٣) فلم تظهر بعد نزعة التخصّص التامّ وعكوف العالِم على الاهتمام بفنّ واحد.

والكتاب إلى جانب هذا الأمر نجده قدصوّر شؤون المجتمع وأحواله فى القرن الرّابع الهجرى، وأبرز ما يهدّده من أخطار داخليّة وخارجيّة، تنذر فى كلّ مظهر من مظاهرها بالدّمار الذى ينتظر الحضارة الإسلامية، فبدت صورة الواقع غائمة، لايكاد يظهر منها بصيص نور يجدّد الأمل فى غدٍ أفضل. فهل نجد مجتمعاً أسوأ حالاً من ذلک الذى تسوده الفوضى السياسيّة والاجتماعيّة، ويحكمه الظّلم والعسف، وتسفک فيه الدماء هدراً؟ هاتان القيمتان الذهنية والواقعية تعبّران عن عمق الصلة بين الكتاب و البيئة التى عاشها المؤلّف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن الصّورة المرسومة لتلک البيئة، يجب أن لاتخدعنا فنرتاح إليها وكأنّها الواقع ذاته، فهى صورة رسمتها عين أبى حيّان السّوداء، ونمّقها ضميره القلق، وصاغها عقله الثّائر، فجاءت داكنة تمازجت فيها كلّ عوامل قلق المؤلّف وثورته.فالكتاب إذن هو إفراز لعوامل البيئة وبواطن الذّات.

النتيجة

لقد توصّل هذا المقال إلى نتائج يمكن تلخيصها فيما يلى:

إنّ كتاب الإمتاع والمؤانسة، كتاب أدب وليس كتاب تاريخ، وقد كتبه أبو حيّان التوحيدى تحت عدد كبير من الضّغوط المادية والأدبية.

والتّوحيدى يطيل فى إبراز التوتّر والفساد السياسيين اللّذين سادا المجتمع آنذاک، ومن مظاهر التوتّر السّياسى انعدام الأمن الخارجى، وقدصوّر لنا خصائص العصر كما هى من توتّر وفساد وظلم وصراعات سياسية.

إنّ الكتاب يتفّق مع بقية المراجع بصورة عامّة فى إبراز الخصائص العامّة فى ذلک العصر، أمّا الاختلافات الموجودة بين *الإمتاع والمؤانسة* وبين غيره من الكتب، فإنّما هى اختلافات جزئية تخصّ دقّة بعض المعلومات أو وضوح بعض الصّور، ولذا فإنّنا نقرّ بوجود قيمة وثائقية عامّة للكتاب رغم النقائص التى نرى فيه. لم تكن الصّورة العامّة التى قدّمها لنا التّوحيدى عن الحياة الاجتماعية مخالفة للواقع السائد آنذاک، ولعلّ الصّورة عن الأحوال الاجتماعية تبدو أصدق من الصّورة المعطاة عن الأحوال السّياسية.

ولم تكن أفكار التوحيدى وآراءه تختلف عن أفكار عصره، فانطبعت هذه الصورة العامّة بنظرة المؤلّف، وبعقيدته، ولعلّ ذلک ما يفسّر لنا تلک الاختلافات الجزئيّة بين كتابه الإمتاع والموانسة وبين غيره من الكتب، والمواقف التى اتّخذها أبو حيّان التّوحيدى من مختلف قضايا عصره، تعبّر عموماً عن عدم رضاه بالواقع السائد فى المجتمع، وعن تربّصه بالعصر قيماً بديلةً وحسنةً لتخلف القيم الفاسدة ومواقفه لم تقتصر على إبداء المعارضة لبوادر الدّمار المترصّدة للمجتمع، بل فيها تلميحٌ إلى وجود الإصلاح السّياسى والاجتماعى.

قدصوّر التّوحيدى شؤون المجتمع وأحواله فى القرن الرّابع الهجرى وأبرز ما يهدّده من أخطار داخليّة وخارجيّة، تنذر فى كلّ مظهر من مظاهرها بالدّمار الذى ينتظر الحضارة الإسلامية، فبدت صورة الواقع غائمة، لايكاد يظهر منها بصيص نور يجدّد الأمل فى غدٍ أفضل.

المصادر والمراجع

ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد. ١٩٨٨م. تاريخ ابن خلدون (ديوان المبتدأ والخبر فى تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوى الشأن الأكبر). تحقيق خليل شحادة. ط ٢. بيروت: دارالفكر.

ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد. ۱۹۸۱م. مقدّمة ابن خلدون. ط ٤. بيروت: دارالقلم.

إبراهيم، وسيم. ۱۹۹٤م. نظرية الأخلاق والتصوّف عند أبى حيّان التوحيدى. دمشق: دار دمشق.

ابن الأثير، عزالدين على بن ابى الكرم الشيبانى. ۱۹۸۹م. الكامل فى التاريخ. تحقيق على شيرى. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

ابن خلّكان، أحمد بن محمد بن أبى بكر. لاتا. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق إحسان عباس. بيروت: دارالكتب العلمية.

ابن عبد ربّه، أحمد بن محمد. لاتا. العقد الفريد. تحقيق الدكتور مفيد قميحة. بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن العماد الحنبلى، شمس الدين محمد. لاتا. شذرات الذّهب فى أخبار من ذهب. بيروت: دار الآفاق الجديدة.

ابن كثير، إسماعيل بن عمر. ۱۹۸٦م. البداية والنهاية. بيروت: دارالفكر.

ابن منظور، محمد بن مكرم. ۱۹۹۰م. لسان العرب. بيروت: دار صادر.

أمين، أحمد. ۲۰۰٦م. ظهر الإسلام. القاهرة: المكتبة العصرية.

أنيس، إبراهيم وآخرون. لاتا. المعجم الوسيط. إسطنبول: دارالدعوة.

البيهقى، أبوالفضل. ۱۹۸۲م. تاريخ البيهقى. ترجمه إلى العربية يحيى الخشاب وصادق نشأت. بيروت: دارالنهضة العربية.

التوحيدى، على بن محمد. ۱۹٥٦م. الإمتاع والمؤانسة. تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين. بيروت: مكتبة الحياة.

التوحيدى، على بن محمد. ۱۹٥۳م. المقابسات. تحقيق حسن السندوبى. القاهرة: مطبعة الرحمانية.

التوحيدى، على بن محمد. ۱۹۹۲م. أخلاق الوزيرين. تحقيق محمد بن تاويت الطنجى. بيروت: دار صادر.

الثعالبى، أبو منصور. ۱۳۷٥ – ۱۳۷۷ق. يتيمة الدهر. تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد. القاهرة.

الحصرى القيروانى، إبراهيم بن على. زهر الآداب وثمر الألباب. شرح الدكتور زكى مبارك. ط ٤. بيروت: دارالجيل.

الحموى، ياقوت بن عبد الله. ۱٤۱٤ق. معجم الأدباء. بيروت: دار الغرب الإسلامى.

الزّركلى، خير الدين. ۱۹۹۲م. الأعلام (قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين). ۱۰ج. ط ۱۰. بيروت: دارالعلم للملايين.

السيوطى، جلال الدين عبدالرحمن بن أبى بكر. ۱۹٦٥م. بغية الوعاة فى طبقات اللغويين والنحاة. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: البابى الحلبى.

الصفدى، صلاح الدين. ۱۹۹۱م. الوافى بالوفيات. ط ۲. شوتغارت: دار النشر فرانز شتاير.

الطبرى، محمد بن جرير. لاتا. تاريخ الطبرى (تاريخ الرسل والملوك). تحقيق محمد أبوالفضل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إبراهيم. ط٤. القاهرة: دارالمعارف.

العماد الأصفهانی. ۱۹۵۲م. خريدة القصر. تحقيق شكری فيصل وآخرين. تونس.

كردعلی، محمد. ۱۹۳۹م. أمراء البيان. بغداد: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

الكيلانی، إبراهيم. لاتا. أبو حيان التوحيدی. ط٢. القاهرة: دارالمعارف.

مبارك، زكّی. ۲۰۰٤م. النثر الفنی فی القرن الرابع الهجری. صيدا: منشورات المكتبة العصرية.

متز، آدام[Metz, Adam]. لاتا. الحضارة الإسلامية فی القرن الرابع الهجری أو عصر النهضة فی الإسلام. تعريب محمد عبدالهادی أبو ريده. ط٥. بيروت: دارالكتاب العربی.

محيی الدين، عبدالرزاق. ۱۹٤۹م. أبو حيّان التوحيدی. القاهرة: مكتبة الخانجی.

المسعودی، علی بن الحسن. لاتا. مروج الذّهب و معادن الجوهر. تحقيق محمد محيی الدين عبدالحميد. ٤ج. بيروت: المكتبة الإسلامية.

مسكويه، أبوعلی. ۱۳۷۹ش. تجارب الأمم. تحقيق أبوالقاسم إمامی. ط٢. طهران: سروش.

اليعقوبی، أحمد بن أبی يعقوب. ۱۹۵۵م. تاريخ اليعقوبی. بيروت: دارالعراق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م

أثر النكسة الحزيرانية على بنية مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"

شهريار نيازى*
أعظم بيگدلى**

الملخص

لقد كانت النكسة ذات تأثير واضح فى حياة المسرح العربى، فانصب اهتمام المسرحيين إجمالا بعد الخامس من حزيران، على موضوع النكسة محاولين تحليلها ومعرفة أسبابها ونتائجها وأثرها فى المجتمع باحثين عن أساليب جديدة ومنطلقات مسرحية مختلفة فى التعبير عن فاجعة حزيران ١٩٦٧م.

نكسة حزيران بمثابة حدث تاريخى هام هزّت سعدالله ونوس من أعماقه، فراح يبحث حثيثاً عن بناء جديد يستوعب هذه المرحلة الحاسمة، فخطا خطوات مجدية فى سبيل استخدام البنية المناسبة فى مسرحياته بعد النكسة، فقدم شكلاً حديثاً أو بناءً جديداً، مستفيداً من الأساليب والاتجاهات والمنطلقات المسرحية الحديثة وخبراتها للتعبير عن هذا الحدث الهائل، فباتت البنية التى جاء بها ونوس فى حفلة سمر من أجل خمسة حزيران، فاتحة عهد جديد فى تاريخ المسرح السورى.

الكلمات الدليلية: النكسة، سعدالله ونوس، المسرحية، حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، البنية المسرحية.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة طهران، إيران.
**. طالبة فى مرحلة الدكتوراه بجامعة طهران، إيران. Azam.Bigdeli@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١١/١٠هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٦/١٧هـ. ش

المقدمة

لاتزال توجد علاقة وطيدة بين الأدب والمنعطفات السياسية والاجتماعية الكبرى طيلة العصور الأدبية، فالمسرحية هى من أشد الأجناس الأدبية التصاقاً بحياة الشعوب فى شتى مناحيها وأكثرها اتصالاً بهمومها وانشغالاتها.

تعد النكسة الحزيرانية، أحد الأحداث التى هزت كيان الأمة العربية وأقلقت وجودها، فدخلت فى الساحة الأدبية، وخلقت هزة عنيفة فى عالم المسرح العربى. فقدمت عدداً كبيراً من الكتاب ذوى الأصوات المتميزة فى المسرح العربى عامة، والمسرح السورى خاصة، وأسرعت فى إنضاجها وإعطاءها ثراءً فى الإنتاج واتساعاً فى الرؤى، ووثقت صلة المسرح بالسياسة، فاتجه غالبية الكتاب نحو المسرح السياسى وتبنى المفاهيم والأفكار السياسية.

ساعدت النكسة فى خلق فاعلية جديدة وجادة للمسرح العربى، ومنحته فرصة للانطلاق والكشف عن آفاق جديدة وأساليب حديثة لاستيعاب هذه القضية المترامية.

أثرت النكسة فى توجهات ونوس المسرحية، وجعلته يبدّل أدواته المسرحية والفنية متخذاً صيغاً جديدة بعيدة عن المسرح التقليدى الجاهز.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فعلى صعيد البنية المسرحية الونوسية، فقد أثارت "حفلة سمر" ضجة كبرى، لأن البنية المستخدمة فيها هى تهديم القواعد المسرحية التقليدية، وتحويل المسرحية إلى شكل انعدم فيه الحكاية، وأصبحت مجالاً لتبادل الأفكار وصراع المواقف.

نحاول فى هذا المقال أن نتلمس أثر النكسة على بنية حفلة سمر وندرسه دراسة منهجية تحليلية مع الاهتمام بالقضايا الفنية والظواهر المتعلقة بالبناء المسرحى.

النكسة والمسرح العربى

شهدت الأمة العربية منعطفات خطيرة فى تاريخها وحياتها، فهى تجد أحياناً انتكاسات تهز مشاعر الأمة من صميمها، وتقلب مفاهيمها.

باتت النكسة منعطفاً هاماً فى التاريخ العربى – الإسرائيلى بما شنّ الصهاينة من حرب عدوانية غاشمة استهدفت ثلاثة من الأقطار العربية، هى مصر وسوريا والأردن،

وذلك بعد سلسلة من الحروب المتتالية المندلعة بين العرب والصهاينة فاستولى جيش العدو أثناء هذه الحرب على منطقة سيناء، وضمّ كثيراً من الأراضى الفلسطينية، وانتزع مرتفعات الجولان السورية والضفة الغربية فى الأردن. فكشف العدو عن أهدافه التوسعية التى لم تعد محددة فى احتلال فلسطين وحدها، وإنما يهدد العالم العربى برمته.

مثّلت النكسة بما أفرزته من النتائج على مختلف الأصعدة تحولاً عظيماً فى نواحى الحياة العربية والأدبية منها. فعبّر الأدب العربى بمختلف أشكاله عن التى انفعل بها الأدباء، وتفجرت عواطفهم شعراً ونثراً، ولمّا للمسرح وظيفة اجتماعية، مهمته كشف أمراض المجتمع وسلبياته والغوص فى أعماقه لمعرفة الأسباب الجوهرية المؤدية إلى النكسة فتركز اهتمام الكتاب المسرحيين عليها باعتبارها أكبر كارثة منيت بها الأمة العربية بعد احتلال فلسطين، (غصب، ٢٠٠٥م: ٢٣٥) واختلفت رؤاهم رغم التقاءهم فى الحس القومى.

وقدشكلت النكسة لفتة وانتباهة نوعية تمخضت من قلب هذا الحدث، فتناولها المسرحيون أمثال سعدالدين وهبة فى مسرحيتى "المسامير"، و"٧ سواقى"، يوسف إدريس فى "المخططون"، ألفريد فرج فى "النار والزيتون"، على كنعان فى "السيل"، ممدوح عدوان فى "محاكمة الرجل الذى لم يحارب"، على عقلة عرسان فى "عراضة الخصوم"، فرحان بلبل فى "الممثلون يتراشقون بالحجارة"، وليد إخلاصى فى "يوم أسقطنا طائر الوهم" وغيرها من المسرحيات التى لايتسع ذكرها فى هذه العجالة. (محمد حمو، ١٩٩٩م: ٥٩؛ غنيم، ١٩٩٦م: ١٨٨)

ويأتى سعدالله ونوس فى مقدمة هؤلاء الكتاب، فيناقشها فى مسرحيته "حفلة سمر". احتلت هذه المسرحية مكانة مرموقة بين المسرحيات الحزيرانية، إذ اقترن اسمها بالنكسة، وتعامل صاحبها معها بوعى عميق وإدراك واع واضعاً يده بجرأة بالغة على أسبابها، وتجاوز البنية المسرحية الأوروبية، ورسم بنية جديدة لعمله المسرحى مازال معظم المسرحيين ينسجون على غراره، ويبدعون على منواله. (غصب، ٢٠٠٥م: ٢٤)

ونوس المسرحى

يعد سعدالله ونوس واحداً من المسرحيين العرب المشهورين الذين تفرغوا للعمل

ARCHIVE

المسرحی تأليفاً وإخراجاً وإدارة فرقة، ومن أولئک الذين كثفوا الإنتاجات المسرحية. فخلال حياته المسرحية كتب مسرحيات عدة بلغ عددها أكثر من خمس عشرة مسرحية. فمن أهمها "ميدوزا تحدق فی الحياة" (١٩٦٣)، "جثة على الرصيف" (١٩٦٣)، "مأساة بائع الدبس الفقير" (١٩٦٥)، "الجراد" (١٩٦٥)، "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" (١٩٦٨)، "الفيل يا ملک الزمان" (١٩٦٩)، "مغامرة رأس المملوک جابر" (١٩٧٠)، "الملک هو الملک" (١٩٧٧)، "رحلة حنظة من الغفلة إلى اليقظة" (١٩٧٨)، "الاغتصاب" (١٩٨٦)، "منمنمات تاريخية" (١٩٩٣)، "ملحمة السراب" (١٩٩٥) (عزام، ٢٠٠٣م: ٩-١٠) وغيرها. إلى جانب أعماله الإبداعية لقدصاغ ونوس أفكاره عن المسرح والثقافة بشكل نظری فی كتابی "بيانات لمسرح عربی جديد" و"هوامش إبداعية" كما ساهم فی ترسيخ أسس المهرجانات، وترأس المجلات وإنشاء المعاهد المسرحية. (حمود، ٢٠٠٢م: ١٩٤)

عاش ونوس أحداث بلاده الوطنية بكل مشاعره وتفاعل معها، مما انعكس على تكوينه النفسی والجسدی ألماً ومكابدة، كما انعكس على حسه الفنی قلقاً وإبداعاً. وكانت حفلة سمر استجابة حقيقية للنكسة حيث أعقبها ونوس بكتابة "مغامرة رأس المملوک جابر" عنها بعد أربع سنوات من وقوعها حين كان لهيب أحزانها مايزال يقرع النفوس. فإبداعاته كانت نتيجة تفاعله مع الظروف ومواكبته للأحداث. فالنكسة كانت أكثرها أهمية فی تطوير توجهاته المسرحية، وأشدها إسهاماً فی تشكيل جوهر المسرح الونوسی فی مراحله التالية. (محمد حمو، ١٩٩٩م: ١٤٣ - ١٤١)

خلاصة مسرحية حفلة سمر

غداة حرب حزيران ١٩٦٧م، كان معظم مدراء المؤسسات الرسمية مندفعين بحماسهم التقليدی لكی يثبتوا وجود مؤسساتهم. (ونوس، ١٩٩٦م: ٢٣) وفی مسرح رسمی دعوة للجمهور لمشاهدة مسرحية "صفير الأرواح" للكاتب عبدالغنی، لكن العرض لايبدأ، وبدأ المتفرجون يتذمرون. يتقدم المخرج إلى الجمهور معتذراً عن التأخير بسبب تخلی مؤلف النص المسرحی عن نصه، ثم يدور حوار بين المخرج والمؤلف على المنصة،

فيصور المخرج خلاله مسرحية تتجسد أحداث الحرب فى إحدى القرى الحدودية حيث يجتمع أهلها للتشاور فيما يجب فعله. فينقسم الناس إلى فريقين؛ فريق يرى ضرورة الرحيل، وعلى رأسه المختار، وفريق يصر على المواجهة، وعلى رأسه عبدالله. فيبدى كل فريق وجهة نظره بالكلام والفعل. تتعالى أصوات الجمهور احتجاجاً على الصورة المشوهة للحرب المعروضة. فيعلن المخرج عن بدء سهرة من الغناء الشعبى والرقص، إلا أن جمهور الصالة يسخر منه ومن الوقت الذى اختاره لتقديم تلك المنوعات. ففى هذه الأثناء يصعد فلاح من بين المشاهدين إلى الخشبة، ورغم محاولة ابنه لإعادته إلى مكانه، يتدخل فى الحدث ويشارك فى النقاش. فيبدأ بالحديث عن قريته وأهلها محاوراً صديقه "أبا الفرج". فيحتد المخرج متضايقاً من احتلالهما المنصة، بينما المؤلف يؤلبهما على المثابرة بالطلب وكشف الحقيقة. فيزداد الحوار حرارة لتدخّل الجمهور فيه، فتبدأ مرحلة كشف الذات الجماعية، وتتوسع دائرة النقاش بين الجمهور على المنصة باحثة عن أسباب الهزيمة.

وفى خضم الأحداث يتدخل رجل رسمى من بين الجمهور مشيراً إلى عدد من رجاله بالانتشار فى الصالة، وإغلاق أبوابها وإشهار المسدسات نحو المتفرجين، وإلقاء القبض على بعض المشاركين فى الاجتماع على المنصة بتهمة التآمر على الحاكم، ويتجه لإلقاء خطبة مؤكداً فيها أن مصلحة الوطن هى التى دفعته إلى ما قام به، لأن المقبوض عليهم هم متآمرون وعملاء الاستعمار.

بنية مسرحية حفلة سمر

إن الفن يتحرك فى عالم متغير وفق تيارات العصر، ويعمل وفق حاجات تطور تفرضها المتغيرات والأحداث السياسية والاجتماعية وما إلى ذلك. فالقدرة فى التجاوب مع روح العصر تعد من أبرز خصائص المسرح باعتباره فنا من الفنون. (العشماوى، لاتا: ١١١) فلو تتبعنا متغيرات المجتمع العربى لايمكننا تجاهل القضايا الفنية والظواهر المتعلقة بالبناء المسرحى، والتى كانت حصيلة متغيرات المجتمع. فالنكسة بوصفها متغيرة سياسية خلقت ظاهرة مسرحية وقف عندها كبار المسرحيين باحثين عن أساليب

جديدة لها القدرة على احتواء أبعادها المتعددة، فمن هؤلاء الكبار سعدالله ونوس حيث انعكست قضية حزيران انعكاساً واضحاً في بنية مسرحيته حفلة سمر. فنخصص الحصة المتبقية من البحث لدراستها.

حفلة سمر والخروج عن البنية التقليدية

كان ونوس يميل منذ مسرحياته الأولى، إلى الاتجاه الذى يحاول كسر إطار المسرحية التقليدية، وتزامنت محاولاته فى البحث عن الشكل الفنى المجدد مع حادثة حزيران. فاستخدم البناء المسرحى الجديد سلاحاً فى معالجتها. (بلبل، ٢٠٠٢م: ٤٧٥) فتجلت هذه المحاولات فى تقديم مسرحيته حفلة سمر، مستمدا فيها من تقنيات المسارح العالمية خاصة بعدما اطلع عليها، والتقى برواد اتجاهاتها الحديثة من أمثال "بيسكاتور"، "بريشت"، "بيتر فايس"، "لويجى بيراندللو"، فرغب فى مجاراتهم. (عزام، ٢٠٠٣م: ١٦)

رسم ونوس موقفا فى مسرحية حفلة سمر، أكد فيه على رغبة خروجه من البنية التقليدية، فخروج عبدالغنى الشاعر من نصه المبنى حسب القواعد التقليدية بصرامة تركيبه ورفضه الحاسم له وعدم موافقته على عرضه لاعتباره مزيجا من ميلودراما البطولة وادعاءات لم تقع، يرمز إلى رغبة ونوس الجامحة فى التخلّى عن البناء التقليدى والدعوة إلى اختيار نص بما يتلاءم مع الحادث الحزيرانى. (بلبل، ٢٠٠٢م: ٤٧٧) ظهر تحطيم قواعد المسرح التقليدية فى مسرحية حفلة سمر فى عدة نواحى يمكن معالجتها فيما يلى:

١. عدم التركيز فى الحدث المسرحى

اهتم أرسطو بالحكاية، لأنها أساس الفعل، وجعل الحكاية محور أهم النواحى الفنية والوظيفية المسرحية من المحاكاة والوحدة العضوية والتطهير. (غنيمى هلال، ٢٠٠١م: ٥٤٩) أما الاتجاهات المسرحية الحديثة التى تأثر بها ونوس كالبريشتى والبريدنللى فلم تعتمد على الحكاية مثلما اعتمدت عليها المسرحيات التقليدية. فالحكاية أو الحدث من وجهة نظر ونوس وسيلة وليست غاية بذاتها. (بلبل، ٢٠٠٢م: ٤٧٧) فظل سعدالله ينكر

الإسراف فی إعطاء الحكاية أهمية كبيرة.

ففی مسرحية حفلة سمر لايواجه المتفرج أحداثاً كالتی يجدها فی المسرحيات التقليدية، بل لايوجد حدث متسلسل أو حكاية مستمرة على امتداد المسرحية بتاتاً. وإنما يجری الكاتب مجموعة من الحوارات على لسان المخرج أو الشخصيات الأخری تكشف لنا عن المشاهد أو قل الحكايات المتقطعة البعيدة عن التصاعد الدرامی التقليدی كما يقول المخرج مخاطباً عبدالغنی بلمّ شتات ما فی ذهنه:

«سأقول لك، إنها اللوحة الأخری... ذكرت لک فی البداية أن كل ما لدی هو مجموعة من الصور المبعثرة، لكن ها إن كل الصور بضربة من خيالک، تنعقد عراها وترتبط.» (ونوس، ١٩٩٦م: ٤٨)

فعلی الرغم من أن ونوساً قدأهمل وحدة الحكاية. فليس فی المسرحية حدث رئيسی يتابع المتلقی (المتفرج) خطوطه من بدايته إلى نهايته، لكنه لم يهمل وحدة الموضوع. فالمَشاهد أو الأحداث تتراصف إلی جانب بعضها البعض ولاتتراكب فوق بعضها البعض أبداً. وثمة انقطاعات مفاجئة بينها أيضاً، فليست إلا ظاهرياً ومقصوداً فنياً من قبل الكاتب ليهمل المتفرج على التفكير فی موضوع جليل.

فالرباط الخفی الذی يجمع الأحداث ويركزها حول فكرة عامة واضح كل الوضوح لمن يتأمله، وهذه الفكرة هی قضية حزيران. فربما طبيعة حزيران الجادة هی التی دفعت ونوساً إلى اتخاذ بنية متميزة تبعد المتلقی من الاندماج فی الحدث المسرحی، وتدعوه إلى التغيير بمعزل عن الإمتاع والتطهير اللذين يرمی إليهما المسرح الأرسطی التقليدی.

فمهمة المسرح عند ونوس خاصة فی حفلة سمر بخلاف ذلک(أی الإمتاع) فهو يقول: ينبغی أن نشحّن لا أن نفرّغ. (ونوس، ١٩٩٦م: ٣٥) ويزيد تغيير وتطوير عقلية وتعميق وعی جماعی بالمصير التاريخی لنا. (المصدر السابق: ٢٥)

فأسلوب سعدالله فی بناء الحكاية من خلال المشاهد المتراصفة لاالمتراكبة مع دخول الراوی (المخرج) فی التمهيد للأحداث والتعليق عليها هو جوهر حفلة سمر، وهذه السمة بارزة فی بناء نص حفلة سمر، لذلک عمّق هذا الأسلوب فيها.

٢. تقويض المسافة (العلاقة الساكنة التقليدية) بين الخشبة والصالة

ثمة علاقة قربى تربط بين المسـرح والجمهور منذ آماد طويلة، وتلك بديهية اقتضتها طبيعة وصيرورة المسـرح (الأعسم، ٢٠١١م: ١٠٣) لالكونه رافداً ثقافياً أو سلاحاً فكرياً وإعلامياً فحسب، بل لكونه أبا الفنون.

فإذن المسـرح في جوهره حدث اجتماعي لاوجود له دون الجمهـور. فإنه لصيق بالجماهير من ضميرها ويجسّد تجربتها. (ج. ل ستيان، ١٩٩٥م: ٥٦٣) ويكتسب المسرح أبعاداً إنسانية مادام هدفه الأساسي خدمة الجماعة.

وبعدما استحوذت العزلة القديمة بين الخشبة (المسرح) والصالة (الجمهور) في المسارح الكلاسـيكية منذ أزمنة بعيدة، أخذت المسرحيات الحديثة تعرف أهمية الجمهور ودوره الإيجابي في توجيه المسـرح، إذ هو هدف العـرض. فعليه أن يمارس حقوقه كاملة، وألا يكون سلبياً يأخذ ما يقدم إليه دون اعتراض وتمحيص. (عزام، ٢٠٠٣م: ٥٩)

قـام ونوس بتوظيف الجمهور في مسـرحه وأعطى له دوراً بـارزاً في تقديم أحداث مسـرحياته، ففي حفلة سمر بني ونوس شكلاً جديداً يخترق العلاقة الساكنة بين الخشبة والصالة. فيسـتدعي ونوس الجمهـور للمداخلة في أحداث المسـرحية وتوجيهها إلى الأمام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالجمهور الونوسـي في حفلة سمـر لايجلس صامتاً على مقعده في الصالة مندهشـاً ومندمجاً بما يجري أمامه من الأحداث ومستسلماً بما يعرض له من الأفكار، بل يتجاوز المسـافة التقليدية الواهية القائمة بين الخشـبة والصالة ويفرض نفسـه كعنصر أساسي لاغنى عنه في المسـرحية. ففي هذه المسـرحية جاء انسحاب الكاتب عن نصه وتأخير عرضه في وقته المناسب، إذ استطاع ونوس بهذه المبادرة الواعية الموضوعة في المسرحية يمهّد الأرضية مفسحاً المجال للجمهور للمشاركة في أحداثها.

في حفلة سمر عندما لايجد المتفرج جواباً لأسـئلته حول التأخير، نراه بشكل تلقائي يتدخّل، ويطالب بحقه حول احترام أصحاب المسرحية له، وبذلك قد وضع ونوس اللبنة الأولى لتعليم المتلقي الرفض والاحتجاج والمطالبة.

تتناثر عبارات مختلفة على ألسنة الجمهور:

ما هذا؟ لسنا عبيد آبائهم.

يا للمهزلة! أهو فندق أم مسرح؟

أيه ... لم نأت كي ننام.

عطل فني،

كالخطأ المطبعي تبرير سهل لكل الحماقات،

لعله أزمة وراء الكواليس،

أو الممثلين ضيّعوا أدوارهم. (ونوس، ١٩٩٦م: ٣٥ – ٣٤)

ذهب ونوس إلى أبعد من ذلك، ويوكل توجيه المسرحية وتصويرها إلى الجمهور. فأضفى عليه طابعاً مسرحياً؛ لذلك يصور ونوس المشاهد المتقطعة في حفلة سمر مستعيناً بالجمهور. فعبدالرحمن وأبو الفرج والمتفرجون الآخرون الذين فاجأوا الخشبة باقتحامهم فيها كانوا من الجمهور أو ببيان أفضل كانوا من الممثلين المبثوثين بين الجمهور يتحدثون إلى مَن على الخشبة، وكأنهم من الجمهور. وبهذا يزال الحائط الرابع بين الخشبة والصالة. فمشاركة الجمهور لايزيل جدار الوهم فحسب، بل يخلق وجوداً حقيقياً ومشاركة فعلية بين الخشبة والصالة، وهذه خطوة في سبيل التواصل بين الطرفين. وقد حقق ونوس اشتراك الصالة والخشبة في حوار جدلي مرتجل وساخن يؤدي في النهاية إلى إحساس عميق بالجماعية. وربّما ونوس أراد بذلك أن يعيد للظاهرة المسرحية زخمها وإلهامها الأول منذ كانت احتفالاً (ونوس، ١٩٩٦م: ٣٧)

فحاول ونوس توريط الجمهور بالحدث وخصص أدواراً له على طول المسرحية حيث نرى قسطاً ملحوظاً من المسرحية يدور حول المتفرجين أو الجمهور الذين أطلق عليهم ونوس اسم المتفرج١، أو المتفرج٢، أو المتفرج٣، و...

فيصف ونوس حالة الشعب أثناء الهزيمة من خلال الحوارات المتبادلة بين الجمهور:

المتفرج٧: كنا نريد فقط ألا نقبل. كنا نريد أن نكون مسؤولين في ذلك اليوم من حزيران سالت بنا الشوارع، وكنا جميعاً هذا الهتاف الوجيز الواضح. ماذا تطلبون؟

المجموعة: السلاح.

المخرج: لا في هذا المكان، اختاروا مسرحاً آخر. أي، مسرحٍ آخر.

(يتابع المتفرجون لعبتهم لامبالين بصراحة)

المتفرج٧: أراد الخبازون أن يحشوا خبزهم قنابل، ويطعموه للغزاة.

المتفرج٣: أراد الحدادون أن يذوبوا معادنهم ويغرسوها مسامير تحت أقدام العدو.

امرأة (من الصالة): أرادت النساء صنع رصاص وقنابل من حليهن.

امرأة (من الصالة): أرادت النساء أن يضعن خوذات بدلاً من المساحيق.

المتفرج٧: ذلک اليوم من حزيران نسى الجوعان جوعه.

المتفرج٣: نسى العريان عريه.

وهكذا تستمر الحوارات، وأخيراً يقول المتفرج السابع مردداً قول المسؤولين: قالوا لنا: عودوا إلى بيوتكم، وتابعوا من وراء مذيعاتكم بطولات جيشنا الباسل، وفی لحظات تفرقت جموعنا التى احتشدت بنا الشوارع دون موعد. (ونوس، ١٩٩٦م: ١١٩- ١١٧)

لعل طبيعة الموضوع المتضمن فی حفلة سمر، ونعنى به نكسة حزيران وأسبابها ونتائجها وحمل مسؤولية الهزيمة للجميع بدءاً من الناس البسطاء الذين نزحوا أرضهم إلى التنظيمات الشعبية، وانتهاءً بالسلطة هى التى حثت ونوساً فی حفلة سمر إلى اقتراب من الجمهور وإشراكهم فی الحدث مما ترتب عليه تحطيم الجدار الرابع؛ لأن إشراک الجمهور فی الحدث يجعله مهتماً ومبصراً بقضاياه الاجتماعية والسياسية ومشاركته العظيمة فيها، وينتج عن ذلک وعياً سياسياً لما يدور حوله. (جنداری، ٢٠٠٤م: ١٧٦)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإشراک المشاهدين من أجل التطلع إلى واقعه والبحث عمّا أودى به إلى هذا الواقع هو من أهداف ونوس فی خلق مسرحيته هذه. إلى جانب ذلک فقد أراد ونوس بإشراک الجمهور فی حفلة سمر معالجة واقع الهزيمة وإلقاء المسؤولية على عاتق الجميع من دون توجهه إلى فئة أو طبقة معينة فی المجتمع. فالمجتمع كله مسؤول عما حدث فی حزيران. (عبّود، ٢٠٠٨م: ١٣٣) فما انحازت حفلة سمر إلى إدانة موقف معين دون آخر كمسرح بيترفايس مثلاً، بل باتت حفلة سمر مسرحية لكل الاتجاهات السياسية بطريقة أرضت جمعيها رغم إدانتها جميعاً. (غصب، ٢٠٠٥م: ٢٣٩)

يؤكد ونوس على مسؤولية الجميع عبر ما يدور على لسان المتفرج١:

«إنی هروبهم، إننا هروبهم، إننا الهرب ذاته، هذا ما أفكر به يعكسون وجهی فی

المرآة. إني أهاجم نفسي في المرآة. إني مسؤول. إنك مسؤول. كلنا مسؤولون. ما من أحد يستطيع أن يجد هذه المرة مخبأ من المسؤولية.» (ونوس، ١٩٩٦م: ١٠٢)

اقترب ونوس أيضاً في المعالجة المسرحية من بيترفايس إذ يهدف الأخير بإدماج الجمهور في محاكمة بشكل يختلف عما يحدث في قاعة المحكمة وأن يساهم في معرفة الموقف هذا ما توفر في حفلة سمر عندما شارك الجمهور في الحوار والقص وتبادل الآراء، بحيث كلٌ عبر عن رأيه الخاص عن الحدث وأسبابه فأصبح المسرح يشبه إلى حد ما بما يجري في قاعة محكمة غير تقليدية. (جنداري، ٢٠٠٤م: ١٧٨)

المتفرج: دعنا الآن وأصغ إلى الجماعة ما لنا به، أعود فأسألكم، ولماذا خرجتم من قريتكم؟

عزت: شارد النبرة السؤال نفسه يتناوله لسان من لسان.

عبدالرحمن: يا سبحان الله، وماذا كانوا يريدون أن نفعل، الحرب تقوم، فهل نستطيع البقاء؟

المتفرج: ولم لاتستطيعون البقاء؟

عبدالرحمن: متردداً لأن ... الحرب تقوم ... (ونوس، ١٩٩٦م: ٩٤)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فمما مرّ بنا يمكن القول أن ونوساً تمكن بجعل هذه المسرحية تشاركياً بين الجمهور والخشبة من تحقيق حوار خصب ووعي جماهيري بالواقع والمصير، وأراد بإشراك الجمهور في المسرحية أن يرمز إلى مسؤوليته تجاه الهزيمة الشاملة الأطراف.

٣. اتّباع البناء الارتجالي أو المسرح داخل المسرح

المسرح الارتجالي هو كوميديا شعبية إيطالية يعتمد على الارتجال وأسسه بيرانديللو ووضع معظم مسرحياته مبنية عليه.

رحل المسرح الارتجالي إلى المسرح العربي لاسيما وأنه يوافق مسرحيات من التراث العربي كمسرح الحلقة، ومسرح الحكواتي. (عزام، ٢٠٠٣م: ١٦٥-١٦٣) اتبع ونوس الارتجال في مسرحه كما اتبع سواه من المسرحيين العرب، لكن الاتباع لديه ترافقه الخصوصية والإبداع.

لجأ ونوس فى حفلة سمر إلى استخدام صيغة المسرح المرتجل المصحوب بأسلوب المسرح داخل المسرح والتوجه إلى قضية مهمة تشكل محوراً لهموم الجماهير. (عبود، ٢٠٠٨م: ١٢٥) لعل ارتجالية نص حفلة سمر تتضح من كلام ونوس أكثر اتضاحاً عندما يقول: «وأنا أمضى فى كتابة حفلة سمر لم أفكر بأصول مسرحية ولابمقتضيات جنس أدبى محدد لم تخطر ببالى أية قضايا نقدية.» (ونوس، ١٩٩٦م: ٢٣٨)

فالارتجالية ظلت سمة طاغية على هذه المسرحية. فالمتلقى سواء القارئ أو المتفرج يلاحظ وجود مسرحين فى المسرحية؛ مسرح رسمى انتهازى، يزيف الحقائق، ويقدم صورة كاذبة لما يجرى، وهذا المسرح متمثل فى كلام المخرج (الأحداث التى تصورها المخرج من خلال حديثه مع المؤلف)، ومسرح آخر حقيقى واقعى وشعبى يكشف ويعرى الأنظمة وبناها الفاسدة، ويقدم الصورة الحقيقية للوطن المهزوم. (الأحداث التى دارت بين المخرج والجمهور داخل الصالة) (معلا، ١٩٨٢م: ١٢٤ – ١٢٢)

تناول ونوس كارثة الهزيمة الآنية باستخدامه الصيغة المرتجلة، ووجدها خير وسيلة تعبيرية عنها لما تقترب هذه الصيغة بتقاليد روح المسرح الشعبى العربى، وأهمها الالتحام بين المتفرجين والخشبة ورفض فكرة اندماج فى النص المعروض. لعل ما أسهم بهذا الالتحام هو الارتجال. (عصمت، ٢٠٠٢م: ٨٨) يقول ونوس فى هذا الخصوص: «لقد استلهمت البنية المسرحية فى حفلة سمر من طبيعة المتفرج فى بلدنا، هذا المتفرج الذى لايندمج، ويجلس فى المسرح بعفوية تكاد تكون ديمقراطية، تاركاً لنفسه الحرية فى التعامل والاستجابة والتعليق.» (ونوس، ١٩٩٦م: ٩٨- ٩٧)

فعندما يلفت المتلقى أنظاره إلى أحداث المسرحية يكتشف الارتجال منذ الوهلة الأولى. فهيكلية المسرحية مبنية على الارتجال من الأساس. فلمّا يحتار المخرج بعدم وجود نص معروض يميل إلى اتخاذ الارتجال عوضاً عما يشعره المتلقى من الفراغ جراء غياب المادة المعروضة، فدون استعداد مسبق يبدأ المخرج بالحوارات المرتجلة مع المؤلف، وتستمر هذه الارتجالية فى ثنايا المسرحية حيث يفقد المخرج التركيز على المسرحية بسببها. فلايقدر هو ولامتلقى المسرحية أن يتوقعا بما سيحدث. يصير الأمر أكثر تعقيداً بانضمام الجمهور إلى الخشبة. فلايستطيع أحداً أن يتنبأ من يريد النهوض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من مكانه، ويستلم مقاليد الكلام مستهلاً الحديث عن نفسه ومجتمعه المتزعزع الأركان إثر الهزيمة موجهاً الحديث إلى حيث يشاء دون تنسيق مسبق.

هذه الارتجالية تعم أرجاء المسرحية، فتحولها إلى حفلة نقاش تعج بآراء المتفرجين وأحاديثهم العفوية عن الحدث الحزيرانى مما تساعد رغم عفويتها فى اكتمال رسم المشاهد أو اللوحات المسرحية.

هذه الارتجالية المدرجة فى نص حفلة سمر تذكرنا إلى حد ما بنص مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لبيرانديللو مع بعض وجوه الافتراق، فلنتراجع عن الإشارة إليها حفاظاً على إيجاز البحث.

فهذه الاستجابة العفوية المتأثرة بآنية حزيران فى حفلة سمر تعد من إنجازات ونوس النصية، فتطوّر بذلك المعنى العام لماهية النص المرتجل، وتكمن براعة ونوس فى إتيان المسرحية فى صورة تأليفية مصطنعة، وليست ارتجالية حقيقية. (أبوهيف، ٢٠٠٢م: ٢٧٨)
تنتهى المسرحية بقول أحد الحضور مؤكداً على ارتجاليتها:

المتفرج٣: الليلة ارتجلنا، أما غداً فلعلكم تتجاوزون الارتجال. (ونوس، ١٩٩٦م: ١٢٦)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤. استخدام تقنية التغريب

يرتبط مفهوم التغريب بمسرح بريشت. فكان بريشت يصر أن يجعل المتفرج فى حالة يقظة واعية مستعدة للجدل والنقاش. فالتغريب لديه وسيلة لتغيير المسرح وتنوير الجمهور وحثه على اتخاذ موقف فاعل.

تحمس بعض المسرحيين العرب لمنهج بريشت، فمنهجه هو ما كانت تحتاجه الأمة العربية والمسرحية العربية بعيد حزيران لاتخاذه المسرح أداة لتعليم الناس وتوعيتهم. فانتهجوا منهج التغريب من خلال أساليب التغريب، منها استخدام الراوى، واللافتات، التوجه إلى الجمهور و مخاطبته وفضح اللعبة المسرحية أمام الجمهور. (غنيم، ١٩٩٦م: ٢٧٧ - ٢٧٦)

استخدم ونوس فى حفلة سمر بعض أساليب التغريب منها:

٥. استخدام اللافتة

اعتمد ونوس على اللافتة فى بداية عرض مسـرحه، فالمشاهد أو المتفرج على غير العادة يدخل إلى الصالة ويجد الصالة مضاءة والخشـبة مضاءة أيضاً بلا سـتارة، فأول مـا يقتحم وجه وعينه لوحة أو لافتة سـوداء متدلية فى مقدمة الخشـبة مكتوب عليها: «فى تمام السـاعة التاسـعة إلا ربعاً من صباح الخامس من حزيران عام ١٩٦٧، شنت اسرائيل دولة تمثل أخطر وأصعب أشكال الأمبريالية العالمية هجوماً صاعقاً على الدول العربية، فهزمت جيوشـها، واحتلت جزءاً جديداً مـن أراضيها ...» (ونوس، ١٩٩٦م: ٢٤) استهدف ونوس باستخدامه اللافتة كعنصر وصفى تسجيلى وثائقى كعادة بيترفايس فى مسارحه، التعامل مع الجمهور بشكل مباشر وإدخاله فى قلب الحدث مباشرة.

٦. استخدام الراوى

فقداسـتفاد ونوس فى حفلة سمر من شـخصية الراوى المتمثل فى شـخصية المخرج، فالمخرج فى حفلة سمر يحتل مكان الراوى فى صورته الجديدة فيقوم بالتعليق والشرح أو مخاطبة الجمهور بشكل مباشر، يقول المخرج مخاطباً الجمهور:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المخرج: أيها السـادة. رجاء أن تسـاعدونى على أداء هذه المهمة الشـاقة. ترددت كثـيراً فى القيام بها. ولكـن ما العمل؟ كان الرسميون قدتسـلموا دعواتهم فعلاً، وكانت معظم التذاكر قد حجزت.

المتفرجون (من الصالة): أوه ... وإذن.

– وإذن.

المخـرج: هدوءاً .. هـدوءاً .. من حقكـم أن تطلعوا على الحقيقـة كاملة. (ونوس، ١٩٩٦م: ٢٦)

تتجلى ملامح المخرج كراوى أكثر عندما يرسـم اللوحات أو المشاهد المسرحية بين الحـين والآخر كأنه يحل محـل الكاتب فى تصوير الحدث ورسـم أماكن وقوعه. يصف المخرج قرية تدور فيه بعض الأحداث قائلاً:

– «أتخيل قرية من هذه القرى الأمامية، التى استيقظت على صوت القنابل وضوضاء

الحرب، قرية عادية كقرى ريفنا بيوتها ترابية مبعثرة بلانظام، لكنهما كما فى كل القرى، تلتف حول منهل يتوسط باحة فسيحة هى ساحة القرية. يمين الساحة يقوم مسجد حجرى، اشرأبت نحو السماء مئذنته. فى هذه القرية ريفيون ككل الريفيين. رجال صلاب يحملون شهامتهم وكبرياءهم كالكوفيات البيضاء التى تغطى رؤوسهم و...» (ونوس، ١٩٩٦م: ٤٨)

فالمخرج بصفته راوياً يشعل فتيل الأحداث، فيمسكها الآخرون من الشخصيات المسرحية لتقديمها إلى الأمام، فحضور الراوى فى حفلة سمر يؤدى إلى يقظة المتفرجين وكسر الإيهام المسرحى.

فتم استخدام اللافتة والراوى كما يتم تنصيب الديكور أثناء العرض المسرحى دون التأثير على استمرارية الحدث مما يساعد على إبعاد المتفرج عن الاندماج والاستغراق بالحدث. فجاء فى إحدى المشاهد المتراصفة: «يتغير الضوء على المسرح، فينقلب غضارياً مشحوناً بالغبار والغازات. يدخل عمال الديكور حاملين لوحين من الخشب معفرين بالوحل والتراب، يركبانهما يميناً على المسرح، ويصنعان منهما مايشبه الخندق.» (ونوس، ١٩٦٦م: ٤١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فضلاً لما حققه ونوس من المنجزات المسرحية فى حفلة سمر، فإنه أورد الأحداث على التوالى طوال المسرحية. فنراه يبدأ بمقدمة فقط دون تقسيمها إلى فصول أو مشاهد مستقلة. (معلا، ١٩٨٢م: ١٢٤) لذلک يتم تنصيب الديكور أثناء المسرح، ربما قصد ونوس بذلک إبقاء المتفرج واعياً، وعدم نسيانه الحدث الحزيرانى لحظة واحدة إلى جانب محاولته فى تحديث الشكل المسرحى. فصارت حفلة سمر من هذه الناحية تمثل حداثة مسرحية مختلفة عن أشكال المسرح العالمى ومتجاوبة مع طبيعة المتفرج العربى.

النتيجة

فى خاتمة هذا البحث يمكننا أن نسجل النتائج التالية:

- تعد المسرحية أكثر من غيرها من الأجناس الأدبية توفيقاً فى الاقتراب من جوهر القضايا الأساسية للواقع.

- خلقت نكسة الخامس من حزيران ظاهرة مسرحية عربية إذ وقف عندها المسرحيون بتنوع أصواتهم وتعابيرهم الفنية المختلفة عن الحدث الحزيراني.

- ساعدت النكسة فی خلق فاعلية جديدة وجادة للمسرح الونوسی، وأعطته فرصة للانطلاق والكشف عن مواهبه الجديدة.

- استطاع ونوس أن يؤرخ لحدث تاريخی، ويجسّده فعلاً حقيقياً على خشبة المسرح حسبه أنه ارتبط بالواقع، وعبّر عنه، وتفاعل معه، وحرك الجماهير العريضة، وقدم معرفة حقيقية من خلال الوعی العميق وإدراک الحقائق.

- تعد حفلة سمر بياناً لمسرح عربی جديد تصدت للقضايا المصرية، وحاولت الجماهير على اتخاذ موقف من القضايا.

- باتت حفلة سمر الخطوة الأولى التی خطاها ونوس نحو المسرح السياسی أو التسييسی، فقدم شكلاً جديداً يتلاءم مع ما طرحه من أفكار، وقدم مضموناً ينطلق من واقع الشعب.

- خلقت حفلة سمر من الناحية الجمالية أفقاً للعمل المسرحی من حيث البحث عن الشكل وتجاوز البنية المسرحية التقليدية.

- سعدالله ونوس هو مبدع هذا الشكل الجديد الذی وجده مناسباً لطبيعة المتفرج العربی، والذی تمخض عن حدث كبير كهزيمة حزيران.

المصادر والمراجع

أبوهيف، عبدالله. ۱۹۹۹م. *المسرح العربی المعاصر قضايا ورؤى وتجارب*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

الأعسم، باسم. ۲۰۱۱م. *الثابت والمتحرک فی الخطاب المسرحی*. ط ۱. دمشق: تموز للطباعة والنشر.

بلبل، فرحان. ۲۰۰۲م. *من التقليد إلى التجديد فی الأدب المسرحی السوری*. دمشق: منشورات المعهد العالی للفنون المسرحية.

جنداری جمعة، إبراهيم. ۲۰۰٤م. *النص المسرحی ونكسة حزيران*. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

حمّود، فاطمة. ۲۰۰۲م. *المسرح فی سوريا بين الريادة والتأصيل*. ط ۲. دمشق: منشورات مطبعة

التعاونية.

ستيان، ج.ل. ١٩٩٥م. *الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق*. ترجمة: محمد حمّول. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

عبّود، مصطفى. ٢٠٠٨م. *سعدالله ونوس في مرآة النقد*. دمشق: وزارة الثقافة.

عزّام، محمد. ٢٠٠٣م. *مسرح سعدالله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي*. ط ١. دمشق: دار علاءالدين.

العشماوي، محمد زكي. لاتا. *المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة*. بيروت: دار النهضة العربية.

عصمت، رياض. ٢٠٠٢م. *بقعة ضوء (دراسات تطبيقية في المسرح العربي)*. ط ٢. دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية.

غصب، مروان. ٢٠٠٥م. *دراسات في المسرح السوري*. حمص: منشورات جامعة البعث.

غنيم، غسّان. ١٩٩٦م. *المسرح السياسي في سوريا*. ط ١. دمشق: منشورات دار علاءالدين.

غنيمي هلال، محمد. ٢٠٠١م. *النقد الأدبي الحديث*. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

محمد حمّو، حورية. ١٩٩٩م. *تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا و مصر*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

نديم معلا، محمد. ١٩٨٢م. *الأدب المسرحي في سوريا نشأته وتطويره*. دمشق: مؤسسة الوحدة.

ونوس، سعدالله. ١٩٩٦م. *الأعمال الكاملة*. ج١و٣. ط ١. دمشق: منشورات الأهالي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com